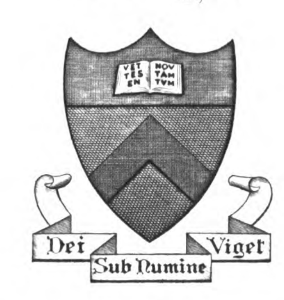
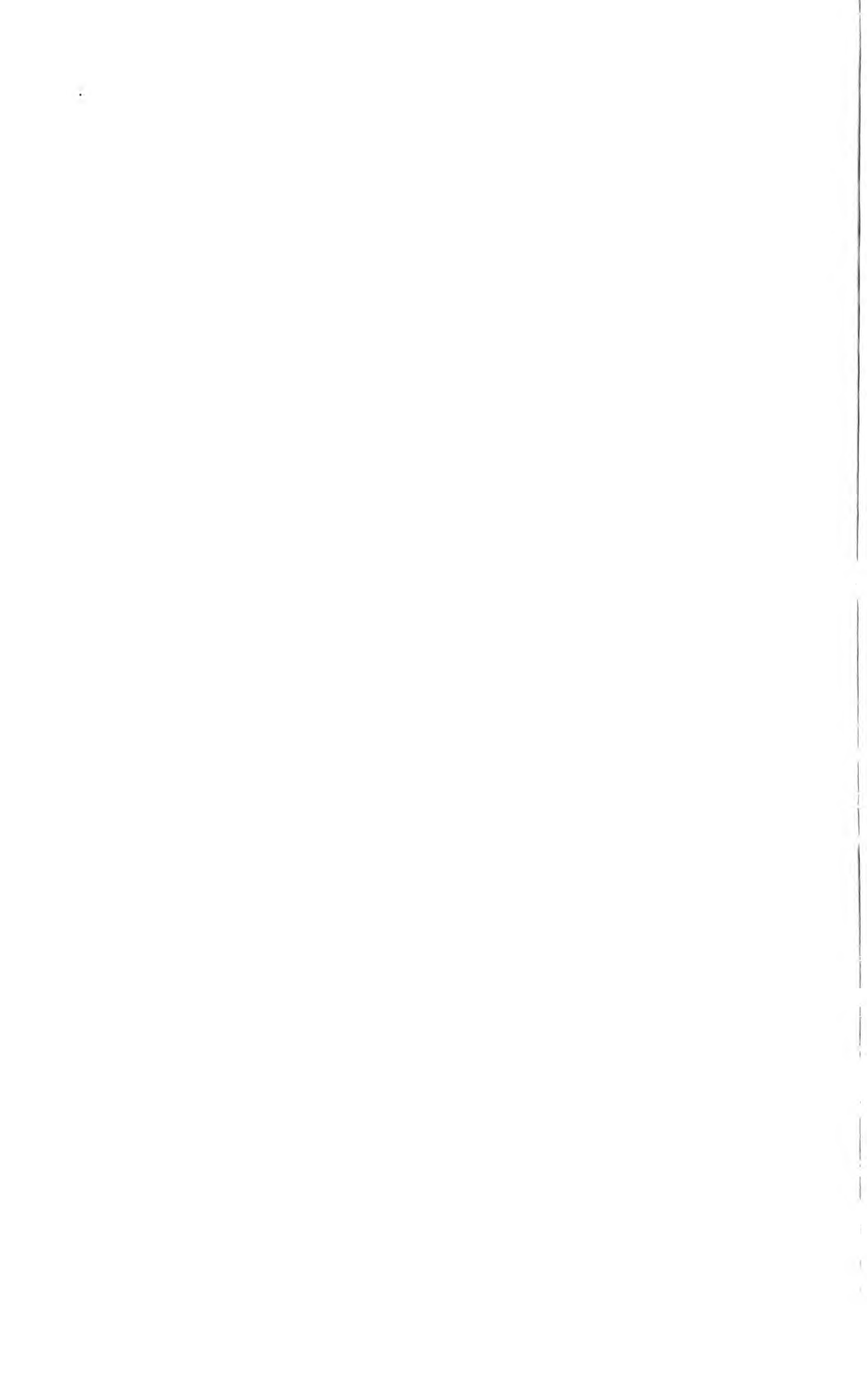

Princeton University Library
32101 066450923




Dei
Sub Numine
Viget













Martino Altomonte

Selbstporträt im Stifte Heiligenkreuz.
Autogramm einer Handzeichnung im Stifte St. Florian.

MARTIN ALTOMONTE

SEIN LEBEN UND SEIN WERK IN OESTERREICH

EINE SKIZZE VON

J. KLAUS, KOOPERATOR.



WIEN 1916.

VERLAG VON LEOPOLD HEIDRICH.

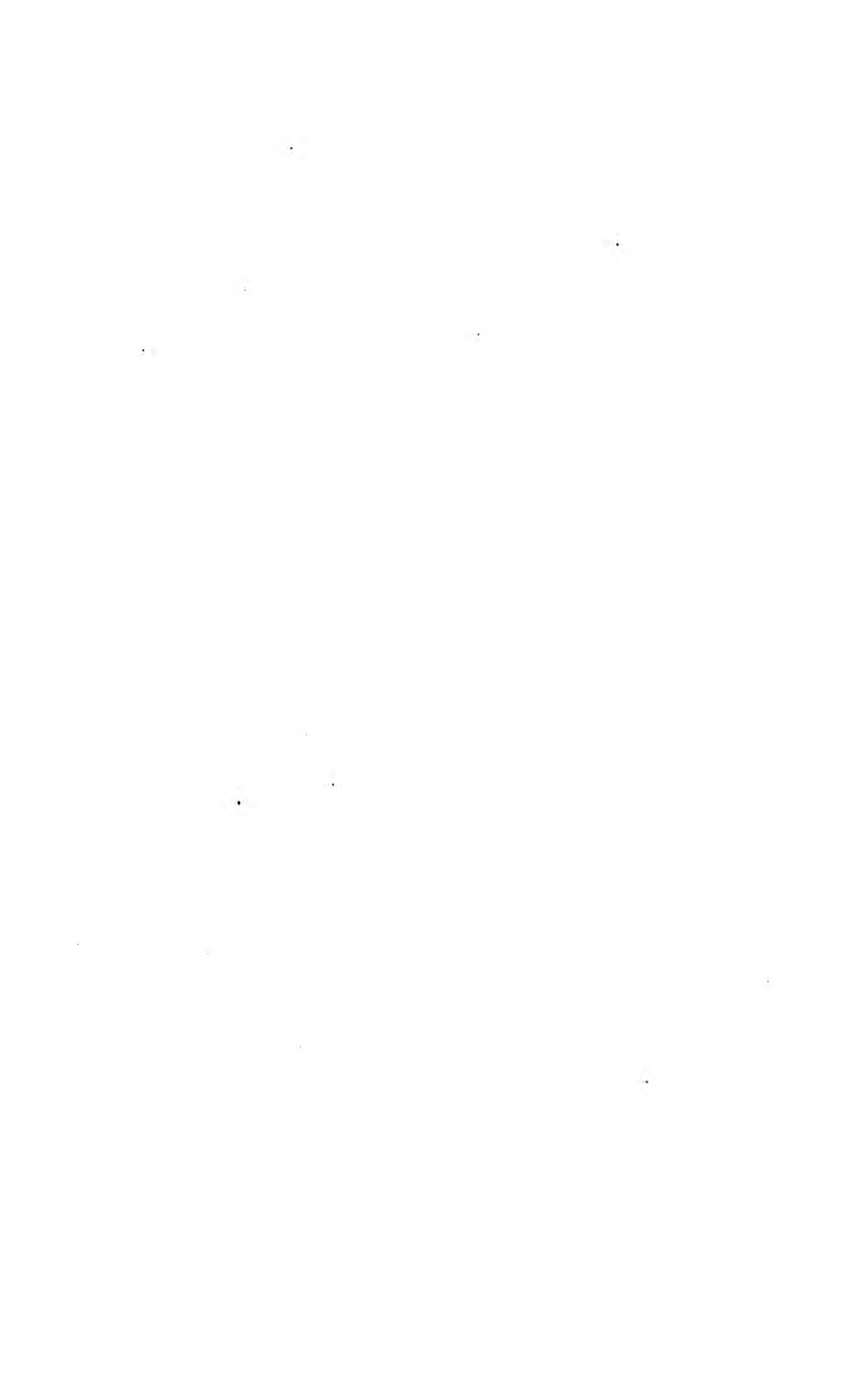
GEDRUCKT IN 300 EXEMPLAREN.

SEINER EMINENZ
DEM HOCHWÜRDIGSTEN, HOCHGEBORNEN
HERRN HERRN HERRN

DR. FRIEDRICH GUSTAV
KARDINAL PIFFL

FÜRSTERZBISCHOF VON WIEN
etc. etc. etc.

ALS ZUEIGNUNG
IN TIEFSTER EHRFURCHT UND
AUSZERORDENTLICHER VEREHRUNG
UNTERBREITET.



Lenkt man nur wenige Schritte ab von den Hauptverkehrsadern Wiens, in denen das hastende Geschäftsleben der modernen Großstadt pulsiert, so trifft man wie einen alten Freund in unmodischem Gewande den Heiligenkreuzerhof, der seine weite Fläche zwischen den grauen, mit Figuren und Vasen geschmückten Mauern den Strahlen der lieben Sonne öffnet. Noch umschmeichelt uns derselbe märchenhafte Zauber, in dem ein Bahnbrecher heimischer Malerei die flotten Ideen seines welterfahrenen Geistes aufs Papier warf, die Vielheit der Eindrücke, die er unter dem blauen Himmel Italiens und den rauhen Breiten Polens empfangen hatte, zum einheitlichen Phänomen verschmolz, nimmer müde seine großen Altarblätter komponierte und auch seine begnadete Seele in die Hände ihres Schöpfers zurückgab. Während das Schwert in der Hand Prinz Eugens das Schicksal von Völkern aneinanderschmiedete und dieser Cherub Österreichs Habsburgs Grenzen nach Ost und West verteidigte, blühten im Atelier Martin Altomontes im Heiligenkreuzerhof die ersten Boten des heimatlichen Kunstfrühlings auf, die in zarten, goldigen Duft getauchten Gemälde für unsere Kirchen und Zisterzienserabteien.

Es ist eine betrübende Tatsache, daß, während die Deutschen aus dem Leben ihrer klassischen Dichter jedes Detail kennen, wir Österreicher die Lebensgeschichte und kulturelle Bedeutung unserer gleich hochstehenden Künstler so lange der Vergessenheit überließen, bis man hinter dem Staube der Gemälde und Archive ihre lebenstrotzenden Gedanken hervorholen mußte. Der Rekonstruktion des kulturell wichtigen Altomontewerkes sollen diese Zeilen dienen; sie sollen wenigstens eine flüchtige Skizze der künstlerischen Individualität entwerfen und so wieder einen Schleier

lüften, der über die Geschichte Österreichs größter Kunstepoche gebreitet ist.

Daher gebührt tiefgefühlter Dank allen, die zu dieser Arbeit mit Fleiß und Mühe mithalfen. Sr. Gnaden dem hochwürdigsten Herrn Prälaten Balthasar Scherndl, apostolischem Protonotar und Generalvikar der Diözese Linz, Sr. Gnaden dem hochwürdigsten Herrn Abt Dr. Gregor Pöck, Generalvikar der österreichisch-ungarischen Zisterzienserprovinz, und Sr. Gnaden dem hochwürdigsten Herrn Abt Justin Panschab sei der untertänigste Dank ausgesprochen. Dem hochwürdigen Herrn P. Friedrich Hlawatsch danke ich die fachmännische Einführung in das Archiv zu Heiligenkreuz, dem hochwürdigen Herrn P. Benedikt Hammerl die leihweise Überlassung der Zwettler Archivalien in Abschriften, den hochwürdigen Herren Dr. Gottfried Schneidergruber und Pater Heinrich Schachner die erschöpfenden Mitteilungen über die Schriftdenkmale in St. Florian, bezw. Kremsmünster. Außerdem bin ich den hochwürdigen Herren P. Arno Eilenstein in Lambach, P. Eberhard Steinbauer in Heiligenkreuz, Professor Dr. Alois Hartl in Linz, P. Josef Burchner in Wilhering und P. Josef Ackerl in St. Florian, ferner dem Herrn Direktor Dr. Josef Meder und dem Herrn Kustos Dr. Anton Reichel zu innigem Danke verbunden. Außerstande die Namen aller anderen Herren Pfarrer, Direktoren, Archivare usw. anzuführen, die zum Aufbau der Arbeit beitrugen, erlaube ich mir hier ihnen allen aufs herzlichste und ergebenste zu danken. Dem Zustandekommen war ein günstiger Stern, das anregende Wohlwollen meines hochwürdigen Herrn Chefs, f.-e. geistl. Rates Carl Eder, hold, wofür ich den Dank nie vergessen will.

So gelte das Werkchen als Denkmal der Liebe zur heiligen Mutter, der Kirche, deren Ruhm ich in ihrer glorreichen Kunst- und Kulturvergangenheit erblicke.



Quellen.

I. Archivalien.

a) Aus dem Archive der Dom- und Metropolitanpfarre St. Stephan in Wien: 1. Protocollum mortuorum, tom. 22, pag. 144. 2. Protocoll. de Anno 1745, pag. 151. 3. Außerdem mehrere alte Tauf-, Trauungs- und Sterbematriken.

b) Aus dem Archive der Stiftspfarre St. Florian in Oberösterreich: Hochzeitbuch, tom. 2, pag. 312, Todtenbuch, tom. 3, pag. 397, und Taufbuch, tom. 2, pag. 30.

c) Aus dem Archive der Kollegiat- und Stadtpfarre St. Peter in Wien: Kurzer begriff von dem Ursprung der Erzbruderschaft unter dem Titul der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, pag. 130.

d) Aus dem Archive des Kirchenmeisteramtes der Dom- und Metropolitankirche St. Stephan in Wien: 1. Frantz Joseph Götz, Kirchen Ambts Raittung 1732, fol. 63 und 64. 2. Frantz Joseph Götz, Kirchen Ambts Raittung 1733, fol. 63. 3. Leopold Friedrich Pfeiffer, Kirchen Ambts Raittung 1719, fol. 62.

e) Aus dem Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien: Unadelige obersthofmarschallische Abhandlungen von 1763—1783, aus 1780, Nr. 28.

f) Aus dem Archive des Stiftes Heiligenkreuz: 1. Kontrakt zwischen Stift Heiligenkreuz und Altomonte wegen seines Aufenthaltes im Heiligenkreuzerhofe. Rubr. 7, Fasc. 1. 2. Zwei italienische Quittungen wegen dem Stifte gelieferter Bilder. Rubr. 7, Fasc. 1.

g) Aus dem Archive des Stiftes St. Florian: 1. Kontrakt zwischen Stift St. Florian und Altomonte vom 29. Juli 1719. 2. Kontrakt zwischen Stift St. Florian und Altomonte vom 7. Dezember 1722. 3. Deutsche Quittung als Beilage zur Baurechnung 1720. 4. Deutsche Quittung als Beilage zur Baurechnung 1723. 5. Zwei deutsche Quittungen als Beilagen zur Baurechnung 1724.

h) Aus dem Archive des Stiftes Zwettl: 1. Kontrakt zwischen Stift Zwettl und Altomonte vom 20. September 1731. 34. II. 2 a. 2. Kontrakt zwischen Stift Zwettl und Altomonte vom 23. März 1736. 34. II. 3 a. 3. Zwei deutsche Quittungen K. R. B. 1732. 4. Eine italienische und eine deutsche Quittung K. R. B. 1734. 5. Zwei deutsche Quittungen 34. II. 3 b. und K. R. B. 1737.

i) Aus dem Archive des Stiftes Kremsmünster: Eine italienische Quittung als Beilage zur Kammereirechnung 1721. Nr. 450.

j) Aus dem Archive des Konvents der Ursulinen in Linz: Klosterchronik.

k) Die Archivalien aus dem Archive des ehemaligen Stiftes St. Dorothea, jetzt in Klosterneuburg, wurden Pauker, der Bildhauer, und Ingenieur Matthias Steinl, die alten Bauakten zu Salzburg (A. 1. 3.) dem 13. Band der österreichischen Kunsttopographie entnommen.

l) Zu negativen Resultaten führten die Forschungen im Archive der Stadtpfarre zu Mariä Himmelfahrt in Linz und der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Immerhin können in dem Linzer Pfarrarchive noch Materialien liegen.

II. Literatur.

Abels, Ludwig W., Alt-Wien, die Geschichte seiner Kunst. Berlin 1910.
Ackerl, Josef can. reg., Führer durch die Sehenswürdigkeiten und Kunstschätze des regul. Chorherrenstiftes St. Florian. St. Florian 1907.
Allgemeine deutsche Biographie, 1. Band. Leipzig 1875.
Arneth, Alfred von, Eugen von Savoyen. Wien 1857—1864.

Baldinucci, Filippo, Dal Baroccio a Salvator Rosa. Firenze 1914.
Bergner, Heinrich, Das barocke Rom. Leipzig 1914.
Bermann, Moriz, Alt- und Neu-Wien. Wien, Pest, Leipzig 1880.
Boehn, Max von, Guido Reni. Bielefeld und Leipzig 1910.
Bretschneider Alfred, Ein Beitrag zurBaugeschichte der landesständischen Stifte Oberösterreichs im 17. und 18. Jahrhunderte. Weida 1914.

Ciampi, Sebastiano, Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori. architetti, scultori ed altri artisti Italiani in Polonia e Polacchi in Italia. Lucca 1830.
Czerny, Albin, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian. Linz 1886.

Dernjač, Dr. Josef, Die Wiener Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts. W en 1906.
Donin, Ludwig, Der Stephansdom und seine Geschichte. Wien 1873.
Drexler, Karl, Das Stift Klosterneuburg. Wien 1894.

Fraschetti, Stanislao, Il Bernini. Milano 1900.
Füeßly, Johann Rudolf, Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1779.

Gsell Fels, Dr. Th., Rom und die Campagna. Leipzig und Wien 1906.
Guglia, Eugen, Wien, ein Führer durch Stadt und Umgebung. Wien 1908.
Gurlitt, Cornelius, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889.

Hartl, Dr. Alois, Die Kirche der Ursulinen in Linz in den christlichen Kunstblättern. Linz 1908.
Hartl, Dr. Alois, Milde Beiträge zur Sitten- und Kunstgeschichte. Linz1912.
Hofbauer, Karl, Die Wieden. Wien 1864.

Ilg, Albert., Die Fischer von Erlach. Leben und Werke Joh.Bernh.Fischers von Erlach des Vaters. Wien 1895.
Ilg, Albert, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien, Prag, Leipzig 1893.

Kisch, Wilhelm, Die alten Straßen und Plätze Wiens und ihre historisch interessanten Häuser. Wien 1883.
Klaus, J., Die Barocke zu Retz, in der „Reichspost", Wien 1909.
Klopp, Onno, Das Jahr 1683 und der folgende großeTürkenkrieg. Graz1882.
Koller, P. Ludwig, Die beiden Altomonte in den christlichen Kunstblättern. Linz 1915.

Kralik-Schlitter, Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur. Wien 1912.

Landmann, Karl Ritter von, Prinz Eugen. München 1905.
Langthaler, Johann, Das Chorherrenstift St. Florian. Steyr 1904.
List, Dr. Camillo, Die Hofbibliothek in Wien. Wien 1897.
Leeb, Abt Robert, Der andächtige Pilgrim. Nürnberg 1740.
Lützow, Carl von, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1877.

Müller, Professor Fr., Die Künstler aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1857.
Neumann, Wilhelm Anton, Handwerk und Kunst im Stifte Heiligenkreuz in den Berichten und Mitteilungen des Altertumsvereines, XVIII. Band Wien 1879.

Österreichische Kunsttopographie, Bände I., II., III., IX. und XIII. Wien.
Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Oberösterreich und Salzburg. Wien 1889.

Pauker, Dr. Wolfgang, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. Wien und Leipzig 1907.
Pauker, Dr. Wolfgang, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl im 2. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. Wien und Leipzig 1909.
Pauker, Dr. Wolfgang, Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherrn zu Dürnstein im 3. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg. Wien und Leipzig 1910.
Philippi, Adolf, Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. Leipzig 1900.
Puntschert, J. K., Denkwürdigkeiten der Stadt Retz. Wien 1894.

Reinöhl, Dr. R. v., Die Baudenkmale des Kurortes Baden bei Wien. Wien 1914.
Riegl, Alois, Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo. Bernini. Wien 1912.
Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
Riesenhuber, P. Martin, Neues über den Barockmaler Daniel Gran della Torre in der Kultur, 10. Jahrgang. Wien 1909.
Rodler, P. Gerhard, Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Mariazell. Mariazell 1907.
Roma antica e moderna. Roma 1750.
Rößler, Stephan, Das Stift Zwettl. Seine Geschichte und seine Sehenswürdigkeiten. Zwettl 1893.

Schachner, P. Heinrich, Das Benediktinerstift Kremsmünster. Steyr.
Schnerich, Alfred., Die Kollegiat- und Stadtpfarrkirche St. Peter. Wien 1908.
Sehenswürdigkeiten der Cistercienserabtei Heiligenkreuz im Wienerwald. Wien 1908.
Serie degli uomini i più illustri. Firenze 1769.
Serra, Luigi, Il Domenichino. Roma 1909.
Siegl, P. Heinrich, Das Benediktinerstift Göttweig. Göttweih 1914.
Straganz, P. Max, Geschichte der neueren Zeit. Wien.
Strauß, Dr. Franz, Führer für Lehrausflüge zum Geschichtsunterricht in den Jahresberichten der Kaiser Franz Joseph-Staatsoberrealschule. Linz 1913 ff.
Stülz, Jodok, Geschichte des regulierten Chorherrnstiftes St. Florian. Linz 1835.
Stülz, Jodok, Geschichte des Cistercienserklosters Wilhering. Linz 1840.
Swoboda, Dr. Heinrich, Das Konzil von Trient, sein Schauplatz, Verlauf und Ertrag. Wien 1912.

Swoboda, Dr. Heinrich, Der alte Hochaltar der Schottenkirche und sein Sandrartbild in der Festschrift des Schottengymnasiums. Wien 1907.

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 1. Band. Leipzig 1907.

Ticozzi, Stefano, Dizionario degli architetti, scultori, pittori. Milano 1830.

Tschischka, Franz., Kunst und Altertum in dem österreichischen Kaiserstaate. Wien 1836.

Wagner, Franciscus S. J., Historia Leopoldi Magni Caesaris Augusti. Augustae Vindelicorum 1719.

Watzl, P. Florian, Die Cistercienser von Heiligenkreuz. Graz 1898.

Weschel, Leopold Matthias, Die Leopoldstadt bey Wien. Wien 1824.

Wolfsgruber, Dr. Cölestin, Kirchengeschichte Österreich-Ungarns. Wien und Leipzig 1909.

Wurzbach Ritter von Tannenberg, Constantin, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Wien 1856.

Zöhrer-Pesendorfer, Donauperle. Führer durch Linz und Umgebung. Linz 1908.

Zuckerkandl, Berta, Polens Malkunst. Wien 1915.



Martin Altomonte in der österreichischen und allgemeinen Geschichte der Malerei.

Als nach dem eisigen Winter der kirchlich-revolutionären Polemik, deren Frost alle Geisteskräfte lähmte, in unsere Heimat der erste warme Hauch katholischer Kultur aus dem Süden wehte, da schwollen auch der Kunst ihre Knospen, brachen auf und erblühten. Nicht das Wüten des dreißigjährigen Krieges, sondern die geist- und herztötenden Glaubenszänkereien hatten dem süddeutschen Kunstschaffen Fesseln angelegt, und es bleibt das unsterbliche Verdienst Ferdinand II., des friedliebenden Urhebers des großen Krieges, durch Entschiedenheit in die sumpfige Atmosphäre der Zeit eine frische, gesunde Strömung gebracht zu haben.[1]) Aber nicht nur im politischen Leben der Staaten, sondern auch in der kirchlichen Hirtenarbeit ging damals ein gewaltiges Brausen durch die Welt. Was zum innersten Leben der Kirche damals und für die folgenden Jahrhunderte nötig war, wurde auf dem Konzil zu Trient geschaffen.[2]) Solange man in dieser Reform Härte erblickte, trug auch die Malerei noch das Kleid der Buße. An die ornamentale Strenge der ersten Frühlingsboten im Garten, der Hyazinthen und Tulpen, erinnert der ernste Charakter, der aszetische Zug der ältesten Barockmaler, der in Österreich von Joachim von Sandrart, Tobias Bock, Georg von Bachmann und Klemens

---

[1]) Kralik-Schlitter, Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur, pag. 280, und Friedrich von Hurter, Friedensbestrebungen Kaiser Ferdinand II.

[2]) Swoboda, Das Konzil von Trient. Geleitwort.

Beutel vertreten wird. In den teilweise schon während des dreißigjährigen Krieges erbauten Gotteshäusern des Stuckbarocks, dem Dom zu Salzburg, der Basilika zu Mariazell, der Schotten- und Dominikanerkirche in Wien, hinterließen solche Maler ihre charakteristischen Werke. Ihre Komposition ist naiv, ihre Farbe kühl, ihre Karnation bleich, ihre Linie hart; österreichische Manieristen könnte man sie nennen. Joachim von Sandrart allein macht hier eine Ausnahme; er überragt die anderen turmhoch. Er malte für die Stephans- und Schottenkirche und für die Jesuiten in Wien, für die Stadtpfarrkirche in Linz, für Lambach, Garsten und andere Orte, aber Österreicher wurde er nicht. Beutel ist in Linz und Zwettl, Bachmann in Wien und Melk zu finden. Tobias Bock stammte aus Konstanz, erwarb aber ein Haus in der Himmelpfortgasse und wurde bodenständiger Wiener. Ein chronologischer Überblick seiner bekannteren Werke läßt auf seine Wertschätzung schließen: 1647 Steinigung des heiligen Stephanus, Hochaltarblatt bei Sankt Stephan in Wien, 1655 Mariä Himmelfahrt und Martyrium des heiligen Sebastian, beide in der Wiener Schottenkirche, 1656 heil. Stephan, König von Ungarn, und heilige Katharina, beide in Mariazell, 1658 Mariä Himmelfahrt, Hochaltarbild des Domes von St. Pölten, 1665 heiliger Anton von Padua in Mariazell, 1668 derselbe Heilige in der Servitenkirche in Wien, die allerseligste Jungfrau Maria und Heilige in der Deutschen Ordenskirche und vormals das Martyrium der heiligen Katharina in der Dominikanerkirche daselbst, 1675 Kreuzigung Christi zu Göttweih.

Etwa ein Vierteljahrhundert später, nach der großen Pestepidemie 1679, bezw. 1680 und der türkischen Belagerung 1683 sollte die Kunst Martin Altomontes in diesem Boden Wurzel fassen. Mit den drei Schülern, Karl Loths Johann Michael Rottmayr von Rosenbrunn (1652—1730), Peter Strudel von Strudenhof (1660 bis 1714) und Johann Karl von Reslfeld (1658—1735) trifft ihn die Ehre das dekorative Altarblatt nicht nur in Österreich eingebürgert, sondern auch zu lokal gefärbter Blüte gebracht zu haben. Von nun an spricht das Bild von der Höhe der Pedrella so gut zum Wiener wie zum Römer und Venezianer in seinem Dialekt. Damit waren dem Großmeister der Palette in Österreich Daniel Gran della Torre mit seinem von Sebastiano Ricci überkommenen tiepolesken Einschlage die Wege geebnet.

Nach, bezw. neben den schüchternen Anfängen Altomontes Kartuschen, die der Stukkateur dem Maler überlassen hatte, mit Bildern zu füllen, quollen aus dem Pinsel der großen Freskanten

Gran und Rottmayr üppige Wolkenmassen in blauen Himmelssphären, in denen Engel betend und räuchernd schweben. In den Werken dieser Künstler, die wohl zu den größten Söhnen des Vaterlandes überhaupt gehören, feiert Österreich ähnliche Triumphe wie Venedig in seinem Tiepolo, Pittoni und Ricci. Große Meister wie Maulbertsch, Troger, Bartholomäus Altomonte, Johann Martin Schmidt und Knoller führten das teure Vermächtnis fort, bis die pedantisch kalte Allerweltskunst des Klassizismus traurige Ablöse hielt.

Vor allem wurden Altomonte kolossale Fruchtbarkeit und Fleiß nachgerühmt; hinterließ er auch nicht, wie Ilg meint, Werke in fast allen Kronländern, so reicht abgesehen von seinem polnischen Schaffensfelde das Gebiet seiner Wirksamkeit doch von Ungarn bis an den Inn, und das zu einer Zeit, die, was Quantität und Qualität anlangt, mehr als hinreichend mit großen künstlerischen Kräften versorgt war. Der Propst des Chorherrenstiftes Diessen am Ammersee ließ 1739 die Steinigung des heiligen Stephanus von Pittoni, das Martyrium des heiligen Sebastian von Tiepolo malen. Der größte Maler seiner Zeit erhielt dafür 600 fl. Fast gleichzeitig, 1734, nannte Prälat Johann Georg Wiesmayr von St. Florian Martin Altomonte einen virtuosen Maler und holte sein Gutachten wegen Restauration der Bilder in seiner Kirche ein. Dasselbe Stift hatte dem Künstler das Plafondgemälde im Kaisersaale mit 4300 fl. bezahlt.

Nur Daniel Gran erhielt für die Kuppelfresken der Hofbibliothek die für damalige Zeit unerhörte Summe von 17.000 fl., für die Decke am Sonntagberg 6000 fl., Rottmayr malte die Kuppel der Karlskirche um 7000 fl., die der Peterskirche um 3000 fl. und die Decke zu Melk um 10.000 fl. Und doch sind das Künstler, deren Schöpfungen 1882 einem Großmeister der jüngeren Vergangenheit, Hans Canon, die Worte der Bewunderung entlockten: „Wenn ich die großen Werke der Barockmaler betrachte und durchstudiere, vergeht mir die Lust zu malen, denn diesen Malern gegenüber bin ich ein schwacher Dilettant!“ [1])

Souveräne Fürsten, wie Kaiser Leopold I. und seine beiden Söhne, die Könige Johann III. Sobieski und August II., der Starke, und Erzbischof Franz Anton von Salzburg strebten, Altomonte zu ehren; große Stifte, diese Kulturzentren Österreichs, wetteiferten, ihn zu beschäftigen; der Orden des heiligen Bernhard be-

[1]) Mitteilung des Malers Eduard Klaus.

mühte sich mit nur teilweisem Erfolge, ihn für sich allein zu besitzen, bis das reizende Stift Heiligenkreuz um ihn die intimeren Bande der Familiarität schlang.

Gewisse Charakterzüge und die äußeren Schicksale erinnern an Giovanni Lorenzo Bernini, dessen Kunstwollen, wie wir an der Hand seiner Werke zu beobachten Gelegenheit haben werden, auf dem Umwege über seinen Lehrer Baciccio aus ihm aufleuchtete und offenbar auch von den Zeitgenossen empfunden wurde. Jeder Altar, auf dessen Werden Altomonte Ingerenz übte, wurde ein kleiner Altar der Cathedra der römischen Peterskirche, ein Kunstideal jener Zeit. Wenn es gestattet ist, so bekenne ich offen, trotz meiner ausgesprochenen Hinneigung zu den Venezianern des Settecento eben deswegen Altomonte meine Sympathie und Studien zugewendet zu haben. Aber auch andere Meister wirken in ihm nach, so Barocci im Kolorit, Domenichino und Reni, Cortona, Maratta und Ferri in der Komposition.

Als aber die böse Zeit kam, da man Rafael Mengs als eine zweite Inkarnation der Seele des ersten Rafael betrachtete, wurde es anders. Seither gingen Generationen überhaupt achtlos an den Werken der Barocke vorbei, daher teilte auch Altomonte das Geschick seiner Zeit- und Kunstgenossen. So kam es, daß man bei Nennung des Namens der größten Maler Österreichs unter Achselzucken aus dem Munde Gebildeter hören mußte: „Gran, Rottmayr, Altomonte habe ich nie gehört."

Wieder waren es die Stifte, in denen sich der Ruhm dieser Meister forterbte, die wenig beachtet abseits gingen von der großen Heeresstraße der Kunstkenner jener Jahre. Wilhelm Anton Neumann[1]) und Albin Czerny[2]) schüttelten den ersten Staub von den Akten in den Archiven ihrer Sifte und gedachten Altomontes ehrenvoll. Albert Ilg nannte ihn mit Gran und Rottmayr in einem Atem einen großen Künstler. In jüngster Vergangenheit verdiente sich P. Ludwig Koller, der Verfasser des Artikels „Die beiden Altomonte" in den Linzer christlichen Kunstblättern, warmen Dank. Sein Werk war der letzte Anstoß zu diesen Zeilen, die der dankbaren Erinnerung der katholischen Kirche und des österreichischen Vaterlandes geweiht sind an einen ebenso frommen als großzügigen Künstler, der sich in und nach einer von herben Schicksalsschlägen, Pest und Türkenkrieg, heimgesuchten Zeit durch dick

---

[1]) Wilhelm Anton Neumann, Handwerk und Kunst im Stifte Heiligenkreuz.

[2]) Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian.

und dünn den Weg selbst bahnte. In ihm fand die junge Freiheit vom Halbmond ihre erste malerische Verklärung.

Einige seiner Werke wurden sehr verdienstvoll restauriert, so das Altarblatt von Groß-Weikersdorf 1905 und das Deckengemälde der unteren Sakristei bei St. Stephan 1915 von Hermann Ritschl, 1910 und 1911 die Bilder der Peterskirche von Johann Kastner. In Heiligenkreuz ist Hermann Nigg mit der Erhaltung mehrerer Gemälde beschäftigt. Andere aber harren unter einer Staubschichte bis zur Unkenntlichkeit entstellt noch ihrer Erlösung.



Curriculum vitae.

Selbst mit den schärfsten Linsen bewaffnet erreicht das Auge große Weiten des Weltenraumes nicht mehr. Ähnlich fällt auf den Lebensabend Martin Altomontes das Licht historischer Zeugnisse, je weiter wir aber der Frühzeit, Jugend und Herkunft des Künstlers nachforschen, desto mehr verliert sich die sichere Erkenntnis in nebelhafter Ferne.

Der alte Wurzbach erzählt die Anekdote, Marco d'Aviano, der heiligmäßige Kapuziner, die Seele des Entsatzes von Wien und des folgenden großen Türkenkrieges, habe 1684 auf der Reise nach Polen dem Maler Hohenberg den Rat erteilt, seinen Namen ins Italienische zu übersetzen, offenkundig um als Altomonte mehr Eindruck zu machen. Es kann den Verfassern unserer Kunstliteratur der Vorwurf nicht erspart bleiben dem Märchen kritiklos Glauben geschenkt und stereotyp von Altomonte, „eigentlich" Hohenberg, gesprochen zu haben. Abgesehen davon, daß eine solche Handlungsweise dem Charakter des ehrwürdigen Dieners Gottes, dieses Vorbildes der Aufrichtigkeit, diametral widerspricht, scheint diese Hypothese schon deswegen unbegründet, weil der Künstler sich stets Altomonte, bald Martino, bald Martin oder Martinus unterschrieb und auch die Matriken der Dom- und Metropolitanpfarre zu St. Stephan in Wien und der Stiftspfarre St. Florian in Oberösterreich ihn und seine Familie nur mit diesem Namen nennen. Hätte der so bescheidene Mann wirklich als Vollblutitaliener profitieren wollen, dann hätte er auch den Vornamen regelmäßig in italienischer Form gebracht und nicht sämtliche deutschen Kontrakte und Quittungen Martin oder **Martinus**[1]) gezeichnet.

---

[1]) Der Kontrakt über den Aufenthalt im Heiligenkreuzerhofe ist Martin Altomonte gezeichnet. (Bei Neumann, Handwerk und Kunst im Stifte Heiligenkreuz, irrtümlich Martinus.) Die Schlußquittung über das Plafondgemälde im Kaisersaale zu St. Florian vom Bartholomaeimarkt 1724 ist, soweit bekannt, das einzige deutsche Schriftstück, das Martino Altomonte gefertigt ist.

Vielmehr scheint Martin Altomonte der Reihe jener Männer anzugehören, die wie Prinz Eugen, Marco d'Aviano, Donato Felice d' Allio und andere, zwar nicht deutscher Abkunft, ihr ganzes Herz an ein starkes Österreich hingen und durch Geistestiefe und Welterfahrung die große Blütezeit unseres Vaterlandes herbeiführten. Aus den erhaltenen Dokumenten kann man die redliche Mühe lesen, mit der er noch in vorgerückten Jahren sich die deutsche Sprache allerdings langsam aneignete.

Freilich wirft dieser Zweifel seinen Schatten auch auf den ferneren Bericht, Altomontes Vater Michael, ein Bäcker in Tirol, habe sich mit einer Bayerin, Maria Anna, vermählt, und diese habe ihm am 8. Mai 1657 einen Sohn geschenkt, unseren Martin Altomonte. Viel wahrscheinlicher erblickte dieser im Jahre 1659 das Licht der Welt. Dafür spricht das Totenprotokoll von St. Stephan, das 1745 sein Alter auf 86 Jahre angibt, damit stimmen jene Altersangaben, die der hochbetagte Meister gerne auf seine Bilder setzte, so notierte er 1742 auf dem Refektoriumsbilde von Heiligenkreuz sein Alter, 83 Jahre, 1744 auf dem Göttweiher Gemälde 85 Jahre. Auch jenem Unbekannten, der die Eintragung im Melker Skizzenbuche vornahm, entfiel zwar sein Todesjahr, das er 1747 ansetzt, immerhin behielt er aber das Alter des Künstlers, den er zweifellos kannte, richtig im Gedächtnisse, denn in diesem Jahre hätte Altomonte 88 Jahre gezählt. Nach dem Epitaphium starb Altomonte im 87. Lebensjahre.

Eine Nachprüfung der Abstammung und des Geburtsdatums während des Krieges war unmöglich, da die Wiege des Künstlers in Neapel stand[1]). Also in der volkreichen Stadt an den Gestaden des Tyrrhenischen Meeres erwachte der Verstand Johann Martin Altomontes[2]).

Im Alter von sechzehn Jahren soll er in Rom zu Giovanni Battista Gaulli, genannt Baciccio, in die Lehre gekommen sein. Somit haben wir ein womöglich noch schleierhafteres Kapitel der Kunstgeschichte aufgeschlagen denn die österreichische Barocke selbst. Trotzdem gehören die Pontifikate Gregor XV., Urban VIII. und ihrer Nachfolger zu den glanzvollsten Epochen in der Geschichte nicht nur der katholischen Kirche, sondern auch

---

[1]) Am Besuche von Neapel hinderte den Verfasser seine Einberufung vom Urlaube, den er damals bei Ausbruch des Krieges 1914 in Rom verbrachte.

[2]) So nennen den Künstler eine Rechnung in den Salzburger alten Bauakten und das Trauungsprotokoll von St. Stephan, 1739.

ihrer Kunst. Urban VIII., einer der feinsinnigsten Nachfolger des Apostelfürsten, ergriff zum Kunstwollen seiner Zeit selbst die Initiative. Das Ineinanderfließen und Durchdringen der Malerei, Architektur und Plastik, durch das die Größe und Schönheit der Kirche Ausdruck erfahren sollte, war im Wunsche des Heiligen Vaters begründet. Daher lachte Künstlern wie Giovanni Lorenzo Bernini und Pietro Berettini da Cortona die Sonne päpstlicher Gunst, rief Werke, wie den Tabernakel, die Cathedra und die Colonnaden von St. Peter, die Kirchen S. Andrea al Quirinale und San Martino e S. Luca und Deckengemälde in der Chiesa nuova und im Palazzo Barberini wach und wirkte fruchtbar nicht nur in Rom, sondern auch in Österreich fort.

Giovanni Battista Gaulli wurde 1639 als Sohn des Lorenzo, der aus Venedig nach Genua übersiedelt war, daselbst geboren. Seiner Schlagfertigkeit wegen gab man ihm in seiner Vaterstadt den dialektischen Beinamen Baciccio, unter dem er in der Kunstgeschichte bekannt ist. Im Alter von vierzehn Jahren verlor er seinen Vater, wodurch er gezwungen ward, sich eifriger der Malerei zuzuwenden. Sein erster Lehrer war der rühmlich bekannte Porträtist Luciano Borzone. Dessen Schule bald entwachsen, nahm sich seiner der Gesandte der Republik Genua beim Heiligen Stuhle an, führte ihn mit sich nach Rom, behielt ihn in seiner Familie und bestritt aus eigener Tasche die weitere Ausbildung des Künstlers, der ähnlich wie Bernini täglich die Stanzen Rafaels besucht haben soll. Da Baciccio mit dem Gesandten nicht nach Genua zurückkehren wollte, wandte er sich an einen gewissen Pellegrino Peri, einen genovesischen Bilderhändler in Rom, durch den er die Bekanntschaft großer Künstler, unter anderem auch die Berninis, machte, mit dem ihn fürder dauernde Freundschaft verband. Da sich Bernini zu Mariä Verkündigung 1647 mit Innozenz X. und den Pamfili ausgesöhnt hatte, malte Baciccio auf die Zwickel der Kuppel von S. Agnese in Piazza Navona die vier Kardinaltugenden, die seinem väterlichen Freunde so gut gefielen, daß er ihn dem einstweilen neugewählten Papste Alexander VII. vorstellte. Gaulli arbeitete auch später noch manches für die Pamfili, so für die von ihnen errichtete Augustiner-Barfüßerkirche S. Niccolò di Tolentino, eines seiner ausgezeichnetsten Gemälde, die Predigt Johannes des Täufers, für Berninis Jesuitenkirche S. Andrea al Quirinale den heiligen Ignatius von Loyola und den heiligen Franz Xaver und ein vorzügliches Porträt des Don Camillo Pamfili. Überhaupt gilt Baciccio als der beste Porträtist seiner Zeit, er soll von Ale-

xander VII. bis Klemens XI. das Konterfei aller Kardinäle hergestellt haben. Die Uffizien in Florenz bergen das herrliche Bildnis des Kardinals Leopoldo dei Medici, die Albertina zeigt uns in Stichen die Züge Papst Klemens IX., des vorhin genannten Fürsten und des jugendlichen Kardinaldiakons Pietro Ottobuoni. Für die Familie Paluzzi Altieri malte Baciccio in ihren Kapellen in S. Maria in Campitelli und S. Maria sopra Minerva, außerdem noch in derselben Kirche den heiligen Ludwig Bertrand, für S. Rocco e S. Martino den Titelheiligen vor der allerseligsten Jungfrau und den heil. Antonius, den Einsiedler, für S. Francesco a Ripa grande die heil. Anna, für S. Maria Maddalena den heiligen Nikolaus von Bari.

Bei der Konkurrenzausschreibung für die Decke der Mutterkirche der Gesellschaft Jesu, il Gesù, gewann Baciccio durch die Protektion Berninis sogar gegen die gefeierten Künstler Carlo Maratta, Cyro Ferri und Giacinto Brandi. An diesem Lebenswerke malte er nun fünfzehn Jahre und wurde als Schöpfer der kolossalen Fresken populär. Die Decke des Gesù zerfällt entsprechend dem Grundrisse in mehrere Teile. In der Tonne zwischen der Kapellenbegleitung behandelt Baciccio das Thema: „Im Namen Jesu sollen sich alle Kniee beugen.“ (Phili. 2, 10.) Im goldigen Ockergrunde strahlt der Name Jesu, ein ganzes Heer reizender Engelsköpfchen belebt den umgebenden, von goldenen Strahlen durchbrochnenen Wolkenkranz von dunklerem Kolorit. Diese Komposition geht augenscheinlich auf Beninis Cathedra bei St. Peter zurück. Herrlich sind die Übergänge der verschiedenen Belichtungen, besonders die süßen Töne des zu Häupten des Namens Jesu mit dem Morgengrauen im Kampfe liegenden Morgenrot. Zu Füßen des Erlösernamens ragen Gruppen von Anbetern, tiefer unten Anbeterinnen mehrfach über den Bildrand hinaus. Im ziemlichen Vordergrunde fällt eine dem Beschauer halb abgewandte Gestalt in dunkelgrünem Kleide mit rotem Mantel auf, die man bei Altomonte dann öfter begegnet. Auf der Gurte, die die Tonne von der Chorhaube trennt, gewahrt man Engel mit Musikinstrumenten, die auch ein Band mit der Aufschrift tragen: „Vocatum est nomen eius Jesus.“ Das Kuppelgemälde stellt Mariä Himmelfahrt dar, wobei von der allerheiligsten Dreieinigkeit der heilige Geist in die Laterne hinauf versetzt ist und sich die Gestalt der Taube durch große Natürlichkeit auszeichnet. Die vier Triangeln füllen Heilige, und zwar 1. Moses und Aaron, 2. Könige des alten Bundes, 3. Kirchenlehrer, 4. Evangelisten. Gerade in solchen Zwickeln entfaltet Baciccio seine Meisterschaft, hier wie bei S. Agnese, ein virtuoses Licht- und

Schattenspiel, ein herrlicher Faltenwurf der Gewänder; man wird unwillkürlich an die ähnlichen Werke Domenichinos bei S. Andrea della Valle und S. Carlo ai Catinari erinnert, obschon Baciccio einen Schritt weiterging in die Barocke. In der Tribuna huldigen alle Kreaturen dem Lamme Gottes nach dem fünften Kapitel der geheimen Offenbarung. Da schwebt der starke Engel, die vierundzwanzig Ältesten bringen in goldenen Schalen ihr Rauchwerk dar und viele Engel verrichten ihre Anbetung rings um den Thron. Das ganze Bild ist in noblen Silbertönen gehalten.

Ein zweites Riesendeckengemälde, der Triumph des Franziskanerordens, in Ss. dodici apostoli, ein Werk aus den letzten Lebensjahren, befestigte den Ruhm. Intimer wirken die drei kleinen Deckenmalereien in S. Marta auf dem Platze des römischen Kollegiums, darstellend das Leben der Heiligen. Für seine Vaterstadt schuf Baciccio nur die Decke des kleinen Ratssaales und mehrere Altarbilder, in Ascoli sind der heilige Franz Xaver in der Jesuitenkirche und derselbe Heilige im Palazzo degli Anziani Werke seiner Hand. Auch König Johann V. von Portugal bestellte bei ihm. Gaulli raffte ein heftiges Fieber binnen weniger Tage hinweg. Er starb am 2. April 1709 und hinterließ seinen vier Söhnen ein Vermögen von 40.000 Dukaten. Der älteste Sohn, den kein geringerer als Bernini aus der Taufe gehoben hatte, überlebte den Vater nicht.

Als Mitschüler Altomontes werden genannt: Pietro Bianchi genannt Molinaretto, Giovanni Battista Brughi aus Rom und dessen Landsmann Cavaliere Giovanni Odazzi († 1731 zu Rom), einer der Maler der Propheten im Lateran, der Porträtist Giovanni Enrico Vaymer († 1738 in Genua), ein Genuese, und Cavaliere Lodovico Mazzanti aus Orvieto. Fast alle überragt der Neapolitaner Martin Altomonte. Eine gemutmaßte Entdeckung seines Talentes durch den großen Sevillaner Murillo ist schon deswegen nicht ernst zu nehmen, weil längst festgestellt ist, daß letzterer im Unterschiede zu Velasquez Italien nie gesehen hat.

Dagegen muß Altomonte durch Baciccio Bernini persönlich kennen und verehren gelernt haben. Er erwarb sich bei seinem Lehrer ungeheuere manuelle Fertigkeit und einen spiegelglatten Auftrag der Farbe. Neben perfekter Technik nahm er aus seiner Schule auch das bewußte Streben nach malerischer Wirkung mit, ein Erbe Berninis. Auch die volle Sicherheit im Zeichnen, wie sie Baciccio besaß, läßt sich in seinen österreichischen Werken feststellen.

Unverkennbar ist aber auch der Einfluß des Pietro Berettini da Cortona, und zwar wieder auf dem Umwege über Cyro Ferri, der ja in S. Agnese in Piazza Navona die Kuppel über Baciccios Triangeln malte, ganz ähnlich derjenigen von S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz. Ferri muß übrigens auch mit Bernini verkehrt haben, da sich ein Porträt des sterbenden Dombaumeisters von seiner Hand erhielt, das ich im Besitze des Herrn Fallani in Rom kennen lernte. Das Wasserwunder Mosis im Lambacher Freskenzyklus ist geradezu eine Kopie nach Cyro Ferri[1]).

Die oftgenannte Weiterbildung durch Cavaliere Carlo Maratta, geboren am 13. Mai 1625 zu Camerino in den Marken, gestorben am 15. Dezember 1713 zu Rom, einen Schüler Andrea Sacchis, bestand nicht so sehr im Unterrichte als vielmehr in der Übereinstimmung des künstlerischen Wollens in der Richtung klassischer Mäßigung nach dem unerreichbaren Vorbilde Rafaels. Die von ihm gemalte Kuppel des Domes von Urbino wurde 1782 durch Erdbeben zerstört. Soweit ich Maratta aus S. Carlo al Corso, S. Maria del Popolo, Gesù, S. Maria in Vallicella usw. kenne, fand ich seinen Einfluß meist in den Linzer Werken. Er war aber auch der Weg, auf dem Domenichino und Guido zu unserem Maler gelangten.

1684 soll Martin Altomonte dem Rufe König Johann III. Sobieskis nach Polen gefolgt sein. Im vorausgegangenen Dezember hatte sich der König von seiner Armee, die er in Ungarn zurückgelassen hatte, nach Hause begeben und suchte nun die malerische Verherrlichung der Siege von Wien am 12. September und zu Gran am 26. Oktober 1683. Eine Vermittlung durch Marco d'Aviano, der damals nach dem Wunsche Kaiser Leopold I. in Venedig, vielleicht auch in Rom weilte, um seine ganze Geltung für das Zustandekommen der heiligen Liga von 1684 einzusetzen, klingt auf den ersten Schein plausibel. Allein abgesehen von der Tatsache, daß den Verkehr mit dem Polenkönige General Schärffenberg besorgte, entkräftet das Schreiben des heiligmäßigen Paters an Kaiser Leopold I. vom 10. Januar 1694 den Glauben daran vollständig. ,,Ew. K. Majestät gefällt es im Übermaße Ihrer angeborenen Güte meine Ansicht über die Besetzung eines Amtes zu vernehmen; aber niemals bin ich so weit gegangen, noch werde ich so weit gehen einen Namen besonders zu nennen'',[2]) so ant-

---

[1]) Stich von Pietro Aquila.

[2]) Italienisches Original bei Klopp, das Jahr 1683, pag. 526.

wortete Marco d'Aviano auf die Frage des Kaisers über die Ernennung eines neuen Hofkanzlers, Worte, die aus der Feder eines solchen Mannes bedingungslosen Glauben fordern. Dabei bleibt die Möglichkeit einer Bekanntschaft allerdings bestehen.

Berufungen an den polnischen Hof waren übrigens nichts Außergewöhnliches. Schon Tommaso Dollobela da Belluno war 1600 bei König Sigismund III. nach seiner Vermählung mit Bona Sforza eingetroffen und Bacciarelli kam noch 1765 nach Warschau zu August III.

Nach Sebastiano Ciampi hätte sich Altomonte bereits 1682 nach Warschau begeben[1]), wahrscheinlich um in die Dienste Johann III. Sobieskis zu treten, der zu Willanow südlich von Warschau einen prachtvollen Sommerpalast in italienischem Geschmacke aufgeführt hatte. Altomonte malte nun für das Schloß Willanow Szenen aus dem Leben Alexander des Großen nach Curtius Rufus, wie es scheint, Anspielungen auf die Siege des Königs über die Türken. Nachrichten über Willanow sollen sich unter den Papieren des Kardinals Francesco Martelli finden, der am Hofe Johann III. als apostolischer Nuntius gewirkt hatte. Für die Karmelitenkirche nächst Lemberg, die Sobieski 1673 schon als Kronfeldherr zum Danke für seinen Sieg über die Pforte bei Choczim erbaut hatte, lieferte der Meister das Altarblatt, den heiligen Martin, der seinen Mantel mit einem Armen teilt, das nach Aufhebung der Kirche in den Besitz des Grafen Alexander Chodkiewitz in Warschau kam. Weitaus den größten Ruf erreichten die Gemälde für die Schloßkirche Sobieskis in Zolkiew in Galizien, der Entsatz von Wien, die Erstürmung Grans, der Sturm auf die Löwelbastei und der polnische Landtag. Dem polnischen Geiste und der Veranlagung des Künstlers gemäß dürften viele Porträts entstanden sein, das Bildnis Prinz Jakob Sobieskis erhielt sich im Besitze des Grafen Ossolinski in Lemberg. König Johann III. zeichnete Altomonte durch Ernennung zum Hofmaler aus, eine Würde, in der ihn, nachdem Sobieski am 17. Juni 1696 gestorben war, König August II. der Starke, einer der bedeutendsten Mäcene aller Zeiten, bestätigte[2]).

Allein das Leben Altomontes verschwindet von seiner polnischen Reise an wie ein Zug in einem Tunnel, um erst wieder in

[1]) Ciampi und Füessly sagen, Altomonte habe nur drei Jahre in Warschau zugebracht, eine Meinung, der ich beizustimmen geneigt bin.

[2]) Wenn nicht Ciampis und Füesslys Meinung die richtige ist.

Österreich an das Licht zu treten. Nichtsdestoweniger müssen sich gerade in Polen die wichtigsten Ereignisse seines Lebens abgespielt haben. Dort muß er seiner treuen Gattin Barbara Dorothea, geborenen Gerkin, deren ebenmäßig schöne Züge und stattliche Gestalt uns aus den Schilderungen zahlreicher Gemälde bekannt sind, die Hand zum Bunde fürs Leben gereicht haben, dort wurden seine älteren Kinder geboren.

Sein Sohn Michael, etwa ein Erbe des großväterlichen Namens, der seine für damalige Verhältnisse große Weltgewandtheit als Wechsler, später als Kanzlist beim Hofrat Zuönä verwandte, wurde am 9. September 1716 bei St. Stephan in Wien mit Jungfrau Johanna Klinghartin, der Tochter eines schon verstorbenen Lakaien, getraut. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir aus den Trauungsmatriken, daß er zu Warschau geboren wurde.

In seinem Bruder Bartholomäus, den Dechant Anselm von Weißenberg, am 13. November 1730 zu St. Florian mit Jungfrau Anna Magdalena Rendlin, der Tochter des landschaftlich oberösterreichischen Einnehmers, Amtsgegenhändlers Thomas Rendl, traute, sah der Vater einen tonangebenden Künstler seiner Zeit heranreifen. Bartholomäus, der 1730 in die Sebastianibruderschaft in St. Florian aufgenommen wurde, begab sich kurz nach der Hochzeit nach Wien, wo er im langen Haus am alten Haarmarkte wohnte. Am 6. Juli 1732 wurde sein Sohn Johann von Nepomuk, Thomas, am 26. Oktober 1733 seine Tochter Maria Anna Perpetua bei Sankt Stephan getauft. Taufpathen der letzteren waren Donato Felice d'Allio und dessen Gemahlin Maria Anna[1]). Der kleine Johann Altomonte starb schon im September 1732 an den Fraisen. Später übersiedelte Bartholomäus nach Linz und war größtenteils für Oberösterreich tätig. Er starb zu St. Florian und wurde am 11. November 1783 begraben. Das Totenbuch gibt ihn als Kunstmaler aus Linz und Witwer und sein Alter auf 90 Jahre an. Demnach ist das mehrfach zitierte Geburtsdatum, der 24. Februar 1702, zweifellos unrichtig. Bartholomäus wurde also 1693 jedenfalls in Warschau geboren.

Er beherrschte die malerische Technik, vorab das Fresko, mit ungleich größerer Force als sein Vater, überließ sich aber vielfach sträflichem Leichtsinne in der Arbeit und erreicht Martin in nur wenigen Ölgemälden. Seine zahlreichen Verzeichnungen und

[1]) Nach Pauker, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg, pag. 46, Anna Maria, geborene Baronesse von Beroldingen.

Flüchtigkeiten warfen ganz mit Unrecht, aber durch den Mangel an kritischer Einsicht selbstverständlich ihre düsteren Schlagschatten auch auf das Malwerk seines Vaters, der seine Altarblätter stets durch lange Studien und mit großem Fleiße vorbereitete. Bartholomäus ist das Kind des leichtlebigen Zeitalters der sich entwickelnden Aufklärung, Martin der Repräsentant einer ernsten, glaubensstarken Zeit. Bartholomäus spielt mit süßen Farben und ausgeklügelten Verkürzungen, die nicht immer richtig sind, Martin ist der einfachere, aber ingeniösere Künstler.

Es sei gestattet, hier dem hypothetischen Gedanken Raum zu geben, unser Meister habe im Hofingenieur und Kabinettzeichner (früher kaiserlicher Kammer- und Theatralzeichner) Andreas Altomonte, dem geistreichen Schöpfer des prachtvollen Portals von St. Peter in Wien, einen größeren, kongenialen Sohn besessen. Dieser an Matthias Steinl erinnernde Künstler heiratete am 17. Februar 1738 bei St. Stephan in Wien Fräulein Maria Franziska Allio, die Tochter des bereits verstorbenen bürgerlichen Maurermeisters Franz Allio, wobei der bekannte kaiserliche Hofstukkateur Albert Camesina und der kaiserliche Hoftanzmeister Nikolaus Bückh als Zeugen fungierten. Das Trauungsprotokoll sagt ausdrücklich, Andreas ist allhier in Wien geboren. Nach dem Tode seiner ersten Gemahlin vermählte er sich wieder bei St. Stephan am 28. Juni 1759 mit Jungfrau Maria Helena Unschalkin, der auch in Wien gebürtigen Tochter eines k. k. Sperreinnehmers, wobei nochmals Nikolaus Bückh, kaiserlicher Tanzmeister, und der hochwürdige Herr Johann Pachhoffer, Kantor der f. e. Kurie, beistanden. Die Brautleute wurden mit Dispens von den drei Aufgeboten nach Ablegung des Manifestationseides getraut. Andreas Altomonte wohnte mindestens seit 1739 bis zu seinem Tode im Breanischen Hause in der Kärntnerstraße Nr. 1071. Dort starb er an der Abzehrung (Altersschwäche) und erhielt am 13. Juni 1780 ein Leichenbegängnis zweiter Klasse. Da das Totenprotokoll anno 1780 berichtet, er sei 81 Jahre alt gewesen, muß Andreas Altomonte 1699 zu Wien geboren sein[1]). Im Archive des k. k. Landesgerichtes in Wien liegt nun die Verlassenschaftsabhandlung des intestato verstorbenen Künstlers, dessen Vermögensverhältnisse recht trist waren. Seine Witwe Helene und seine unmündige achtzehnjährige Tochter Katharina waren zu versorgen. Andreas hinterließ aber nur 8 fl. Barschaft und 48 fl. Wert in Pretiosen, 57 fl. 50 kr.

[1]) In den drei Pfarren des ersten Bezirkes, welche so alte Matriken besitzen, fand ich ihn nicht.

an Kleidern und Wäsche und 121 fl. 19 kr. an Mobilien. Dabei kommt allerdings im Inventar ein Posten vor, „60 St. gemahlene Orig.-Bilder 70 fl.", ein trauriger Beweis der Schätzung künstlerischer Werte im josefinischen Zeitalter! Für uns aber ein Stützpunkt der Vermutung, der Hofingenieur sei Martin Altomontes Sohn gewesen.

Andreas Altomonte war Pate des am 25. April 1737 bei Sankt Stephan getauften Sohnes Donat Heinrich Andreas Paul des Malers Claudius Allio;[1]) seine erste Gattin Patin der am 12. Februar 1750 getauften Tochter Maria Franziska des Hofkriegsratskanzlisten Johann Baptist Allio.

Leider muß ich die Erforschung der Werke Andreas Altomontes einstweilen der Zukunft überlassen, obgleich ich durch den genannten Portalbau allein von seiner eminenten Begabung ganz im malerisch-architektonischen Sinne Martin Altomontes überzeugt bin.

Ein vierter Sohn unseres Malers dürfte jener Jakob Altomonte sein, von dessen Hand das Stift St. Florian 1814 ein Gemälde aus der Sammlung des dortigen Chorherrn Jakob Pollak erbte. Vielleicht hatte er seinen Namen nach dem Prinzen Jakob Sobieski erhalten.

Außerdem sollen Martin Altomontes Ehe drei Töchter entsprossen sein, von denen Euphrosina Barbara, geboren am 18. März 1693 zu Warschau, wahrscheinlich eine Zwillingsschwester des Bartholomäus, am 21. Oktober 1729 in das Noviziat des Ursulinenklosters in Linz eintrat. Sie gehörte seit 1720 der Sebastianibruderschaft zu St. Florian an und hatte schon vor ihrem Eintritte im Ursulinenkonvente als Kostjungfrau gelebt. Am 13. Oktober 1729 schloß ihr Vater mit der Klostervorstehung einen Kontrakt, laut dessen er am Tage der Einkleidung dem Kloster eine Obligation der Landschaft Österreich ob der Enns im Betrage von 1500 fl. und 500 fl. in barem, außerdem die von seiner Tochter schon früher mitgebrachte Einrichtung in Kleidern, Bett und Wäsche übergab. Euphrosinens Klostername war Maria Stanislaa vom Herzen Jesu. Nach Beendigung des zweijährigen Noviziates legte sie am 21. Oktober 1731 zu Linz die Profeß ab. Sie starb daselbst am 5. Januar 1775, nachdem sie gegen vierzig Jahre das Amt einer Kostmeisterin (Pensionatsvorsteherin) bekleidet hatte.

---

[1]) Claudius Santinus Michael Allio, Sohn des Donate Felice d'Allio, wurde am 22. September 1704 bei St. Stephan in Wien getauft.

Kehren wir nun zu Martin selbst zurück. Er soll im Jahre 1703 Polen verlassen und Wien aufgesucht haben. Die Zuschreibung der unten besprochenen Handzeichnung in der Wiener Akademie der bildenden Künste mit den ein Monogramm darstellenden Buchstaben M A und der Jahreszahl 1703 scheint mir aus mancherlei Gründen gewagt, und doch sollte wohl durch dieses Blatt der Zeitpunkt der Ankunft in Wien bestimmt werden. Die Geburt Andreas Altomontes 1699 in Wien läßt eine frühere Übersiedlung vermuten. Das erste beglaubigte Werk in Österreich ist die heil. Maria Magdalena in der Lambacher Galerie aus dem Jahre 1704. Die Gründe, die Altomonte zur Abreise aus Polen bewogen haben dürften, suche ich im Kriegslärm und in den unerquicklichen Verhältnissen, in die schwedische Ränke das unglückliche Polen unter Stanislaus Leščzycński trieben.

In Österreich wurde der Künstler mit offenen Armen aufgenommen, wenn er auch nicht an der Akademie Peter Strudels von Strudenhof als Mitglied gewirkt haben dürfte. Wenigstens blieben die Nachforschungen im Archive der k. k. Akademie der bildenden Künste erfolglos. Darum erwähnt auch Karl von Lützow in seiner Geschichte dieser Anstalt von Altomonte kein Sterbenswörtlein.

Viel wertvoller war dem Maler die freundliche Aufnahme und Beschäftigung seitens des Abtes Maximilian Pegl (1705—1725) von Lambach. Dieser ebenso weise als kunstsinnige Vater seines Hauses erkannte zuerst die großen Fähigkeiten, und gab dem Künstler Gelegenheit, sich durch den reizenden Freskenzyklus in Österreich einzuführen. Als diese Arbeiten beendet waren, berief 1710 Erzbischof Franz Anton Graf Harrach (1709—1727) den Meister zur Ausschmückung seiner Residenz nach Salzburg, wo er die Themen von Willanow wiederholte. Aus den Bauakten erfahren wir, daß Altomonte damals in Wien lebte und sich nur vorübergehend über den Winter 1710—11 nach Salzburg begab. 1712 malte er unter Abt Gerhard Weixelberger (1705—1728) das erste Mal für Heiligenkreuz und 1715 für das Chorherrnstift Sankt Dorothea und die Erzbruderschaft der allerheiligsten Dreifaltigkeit bei St. Peter in Wien. Es nahm also auch die Wiener Tätigkeit Altomontes, dieses für das Altarblatt maßgebenden Malers ihren Ausgang von St. Dorothea.[1])

Durch die Dreifaltigkeitsbruderschaft stand der Weg zum kaiserlichen Hofe offen. Martin Altomonte war nämlich auch

[1]) Cf. Pauker, der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steinl. Schlußwort.

kaiserlicher Kammermaler, unterschrieb sich aber meines Wissens nur einmal mit diesem Titel, und zwar fertigte er die Quittung für das große Plafondgemälde zu St. Florian vom Jahre 1723 „Martin Altomonte pittore di Corte di sua Maj. Ces."; außerdem wurde er als Trauungszeuge des am 14. Juli 1739 bei den Kapuzinern in Wien mit Maria Anna Theresia von Pleninger vermählten Hofkriegskanzlisten Johann Baptist Allio Johann Martin, kaiserlicher Kammermaler, eingetragen; sein Zuname fehlt. Daß aber kein anderer als unser Martin Altomonte gemeint sein kann, ergibt sich außer den oben erwähnten Beziehungen zur Familie Allio auch daraus, daß er am 31. Juli 1734 den Sohn des Malers Claudius Allio, Ignaz Martin Julius aus der Taufe hob.

Im Jahre 1716 zeichnete ihn der große Prinz von Savoyen durch Bestellung des allegorischen Deckenfreskos für sein Ruhegemach aus und zwei Jahre später schloß Altomonte mit dem Bilderschmucke der oberen Sakristei bei St. Stephan seine erste Wiener Tätigkeit.

Propst Ferdinand Adler (1712—1734) von St. Dorothea, vielleicht Abt Berthold von Dietmayr (1700—1739) von Melk, scheint ihn an den Propst Johann Baptist Foedermayr (1716—1732) von St. Florian, weitaus den kunstsinnigsten Prälaten seiner Zeit, der selbst Berthold von Dietmayr übertrifft, empfohlen zu haben. Am 29. Juli 1719 unterzeichneten der hochherzige Prälat und der große Künstler ihren ersten Kontrakt. Bald darauf dürfte Altomonte nach Linz übersiedelt sein, 1722 kehrte Bartholomäus aus der Schule Lutis aus Rom zurück. Vom 7. Dezember 1722 datiert der Kontrakt, der das 1723 und 1724 entstandene Deckenfresko im Kaisersaale betrifft. Bis 1728 schuf Martin noch weiter für Sankt Florian. Nebenher malte er ausgezeichnete Altarblätter für Linz und andere Orte Oberösterreichs, wobei er aber stets mit der Kaiserstadt in Fühling blieb. Für diese lieferte er 1724 den heil. Leopold, eines seiner größten und schönsten Altarblätter.

Überhaupt scheint sich aus seinem Wirken seine Rückkehr nach Wien im genannten Jahre zu ergeben. 1729 nahm er seine Beziehungen zum reizenden Zisterzienserstifte Heiligenkreuz im Wienerwalde wieder auf und fand an dem inzwischen neugewählten Abte Robert Leeb (1728—1755), einem durchaus frommen, gelehrten, weitgereisten und erfahrenen Prälaten, einen warmen Freund und verständnisvollen Gönner. Noch vor November 1730 hatte ihm der Tod seine teure Gattin entrissen, mit der er augenscheinlich lange Jahre in glücklichster, mit zahlreicher Nachkommen-

schaft gesegneter Ehe gelebt hatte. Desto inniger schloß sich der greise Künstler an den Orden des heiligen Bernhard an. Es folgten die Schöpfungen für die Zisterzienserabteien Lilienfeld unter Chrysostomus Wiser (1716—1747), Zwettl unter Melchior von Zaunack (1706—1747) und Wilhering unter Johann Baptist Hinterhölzl (1734—1750). Gerade dieser Spätzeit gehören seine ausgezeichnetsten Werke an: das Hochaltarblatt von St. Peter, die Familie Christi in Zwettl, das Opfer des Elias bei St. Stephan und der heil. Georg von Groß-Weikersdorf. Zwei Gemälde, die Erweckung des Jünglings von Naim in der Karlskirche (1731) und der heilige Robert in Wiener-Neustadt (1737), tragen den ausdrücklichen Vermerk „Pinxit Viene," ein Beweis des ständigen Aufenthaltes in Wien.

Seinen Lebensabend verbrachte Altomonte im Heiligenkreuzerhof. Lesen wir hierüber den Kontrakt im Archive des Stiftes:

„Anheundt zu Endtgesezten Dato ist zwischen Ihro Hochwürden und Gnaden den hochedelgebohrnen Herrn Herrn Robertum der beyden Clöster zu Heyl.-Creuz in Oesterreich und St. Gotthard in Ungarn Abbten, wie auch den löbl. Convent an ainem, dann den woledelgebornen und Kunstreichen Herrn Martinum Altomonte andern Thails: gegenwärtiger Contract aufgericht und beschlossen worden:

Erstens versprechen Hochgedacht Ihro Hochwürden und Gnaden, wie auch das löbl. Convent ihme Herrn Altomonte ein anständiges Zimmer in den hiesigen Wiener Freyhofe einzuraumen, dan beynebens entweder die Tafl und Kost mit mehrbemeltem Herrn Abbten oder aber in dessen Abwesenheit mit seinen Geistlichen zu geben; seinen bedienten aber neben einem gelegenen Zimmer die Kost mit denen Offiziren oder Hofbedienten zu ertheillen, vor welches

Andertens: Sich obangezogener Herr Altomonte verobligiret, Jährli. 300 Gulden zu erlegen und zwar von halb zu halb Jahr Jedesmahl die Helffte mit 150 fl. abzuführen, anbey verpflichtet er sich

Drittens: ein Bild mit aigener Hand in das Refectorium zu verfertigen und zu einer Gedächtnus dem löbl. Convent zu verehren.

Zu wahrer Urkhundt dessen seint dises Contracts zwey gleichlauthende Exemplaria aufgerichtet, jeden Theill eines zugestellet

und Von beyderseiths mit Handschrifft und Pöttschafft Verferttiget worden. So geschehen in Wienn.

Robertus Abbt
ut supra
P. Godefridus prior
P. Carolus Supprior
P. Clemens Senior

Martin Altomonte."

Das Siegel Martin Altomontes enthält in einem barock umrahmten Wappenschilde, auf dem die Bürgerkrone liegt, ein Pentagramm (Drudenfuß), das als Vignette dieser Zeilen gewählt wurde.

Aus dem zitierten, wichtigen Dokumente erfahren wir eine Reihe von Tatsachen, die das Leben unseres Künstlers aber auch die Kunstpflege des Stiftes Heiligenkreuz beleuchten. Es ist ein ehrendes Zeugnis für die Bescheidenheit eines Meisters, sich mit einem Zimmer zu begnügen, wenngleich dieses auch „anständig", das heißt mit allem Komforte und Schmucke der Zeit ausgestattet war; es spricht aber auch von dem jovialen Kunstsinne des feinsinnigen Prälaten, der Altomonte dauernd seiner Tafel zuzog, eine Ehre, die nach damaliger Sitte nur großen Künstlern zuteil ward. Diesem Kontrakte ist ferner zu entnehmen, daß Abt Robert Leeb häufig und durch längere Zeit die Appartements benützte, die er sich im Heiligenkreuzerhofe in Wien, seinem „süßen Geburtsort",[1]) eingerichtet hatte, wie sich ja auch Abt Melchior von Zaunack oft in den Prachträumen des Zwettlhofes zu Nußdorf aufzuhalten pflegte.

Übrigens stand Altomonte, der sich für seine persönlichen Ansprüche einen Diener halten konnte, in viel loserer Beziehung zum Stifte als Johann Giulliani, der in Heiligenkreuz wohnte und sich seines Vererbungsrechtes begeben hatte.

Noch erübrigt, die Zeit zu bestimmen, wann dieser undatiert gebliebene Kontrakt geschlossen sein mag. Die Fertigung setzt uns in die Lage, die Abfassung zwischen zwei nicht allzu ferne Termine einzuschließen. Es unterzeichneten nämlich Robertus Abbt, P. Godefridus prior, P. Carolus Supprior, P. Clemens Senior und Martin Altomonte. Da nun P. Clemens Eder seit dem Ableben Abt Gerhards am 26. Juni 1728 Senior war, P. Godfried Holzer seit 3. Februar 1734 die Würde des Priors bekleidete, Pater Karl Mayr erst 1738 Subprior wurde, kann das Schriftstück nicht vor diesem Jahre entstanden sein. Andererseits starb P. Clemens

[1]) Leeb, Der andächtige Pilgrim, letztes Kapitel.

am 13. Dezember 1742, in welchem Jahre Altomonte auch das bekannte Refektoriumsbild signierte. Daraus geht unwiderlegbar hervor, daß Altomonte zwischen 1738 und 1742 Familiaris[1]) des Stiftes Heiligenkreuz wurde.

Frater Matthias Gusner, geboren am 6. September 1694 zu Alland, dürfte schon früher, als Altomonte die drei großen Altarbilder für Heiligenkreuz malte, bei ihm gelernt haben. Gusner legte nämlich schon am 15. August 1727 die Profeß als Laienbruder ab, seine Lernzeit scheint also mit diesen Schöpfungen Altomontes zuzammenzufallen. Es bedeutet ein Unrecht, für minderwertige Werke, die irgendwelchen Zusammenhang mit Altomonte zeigen, Matthias Gusner verantwortlich zu machen. Dieser Maler, der das Hochaltarblatt Mariä Himmelfahrt und die Bilder der vier Seitenaltäre, die heiligen Josef, Bernhard, Gotthard und Könige von Ungarn, für St. Gotthart und die Seitenwandfresken des Kapitelhauses, die hier begrabenen Babenberger für Heiligenkreuz malte ist selbst ein bedeutender Künstler. Er starb am 7. März 1772. In den ersten Anfangsgründen unterwies wohl Martin Altomonte auch seine Söhne, vorab Bartholomäus. Daß ihm hie und da ein kleineres Talent etwas abguckte, kann bei seinen vielen Reisen undnoch lange nicht erschöpfend bekannten Werken nicht wundern.

Wie einst divus Thomas, der Engel unter den Kirchenlehrern, todesmatt zu Fossa nuova bei St. Bernhards Söhnen eingekehrt war, so erinnert Altomonte an seinen großen Führer auf künstlerische Höhen Bernini, der in vorgeschrittenen Jahren durch die Strenge seines Wandels in der Vollkommenheit fortgeschrittene Religiosen zur Bewunderung hätte hinreißen können[2]). Die Gemälde lassen deutlich den vertieften Eifer erkennen, mit dem auch Altomonte gerade in den letzten Jahren der Religion und seiner Kunst gelebt hatte. Die Originalentwürfe seiner Schöpfungen vermachte er dem verehrten Vater des Stiftes, Abt Robert, dessen Herz ihm Freundesrecht geschenkt hatte.

Am 14. September 1745 nahm Gott seine Seele zu sich; er war an Altersschwäche, also sanft entschlummert. Was an Altomonte irdisch war, wurde tags darauf bei St. Stephan feierlichst einge-

---

[1]) Familiaris ist nicht gleichbedeutend mit Laienbruder, wie die Kunstliteratur fast durchwegs anzugeben pflegt. Die Zitation des Kontraktes enthebt mich der Aufgabe, den Begriff der Familiarität zu erklären. Altomonte wurde vom Stifte als Familiaris aufgefaßt; dafür spricht die Grabschrift, überhaupt die Überführung nach Heiligenkreuz.

[2]) Baldinucci, Vita di Giovanni Lorenzo Bernini, pag. 61.

segnet und am 16. September unter den nochmaligen Feierklängen des Fürstengeläutes zur Bestattung in die Kirche nach Heiligenkreuz überführt. Vernehmen wir das Protokoll vom Jahre 1745, das im Pfarrarchive von St. Stephan aufbewahrt wird, wo es pag.151 heißt:

„Den 15. Septem. Nercstb. Der Wohl Edle Herr Martin Altomonte, Kunst Mahler ist in H. Creüzer Hoff alters halber Beschaut worden alt 86 Jh. ist nach H. Creütz geführt worden.

Fürstengeleüth	4.20
H. Curaten	6.—
Bahrtuch	6.30
Pfarrbild	1.12
Grabstell	50.—
Musici	6.—
Bahrträgher und Mesner	2.—
Kirchendiener	—.30
8 Träger mit Manteln	6.—
Bahr	—.45
Pelican Joan: Nep:	83.17

Dagegen verzeichnet das offizielle Totenprotokoll tom. 22., pag. 144 die Bestattung in Heiligenkreuz: „den 16. dito. Der H. Martin Altomonte, Kunstmahler ist nach H. Creütz geführt worden. Fürstengeläuth 6 fl." Die Bemühungen, ein Testament oder eine Verlassenschaftsabhandlung zu finden, blieben in den Archiven des k. k. Landesgerichtes und des Stiftes Heiligenkreuz vergeblich.

Der Leichnam ruht nun in der Gruft der Stiftskirche. Beim Eingange ist in den linken großen Pfeiler eine überhöht rechteckige, graue Marmortafel eingelassen mit dem als Monogramm verwendeten Epitaphium:

„*VI*ator! pre*C*es s*I*b*I* a*V*et par*V*as *M*agn*V*s art*I*fe*X* p*IC*tor pr*I*n*C*eps ha*C* *I*n s*C*robe q*VI*es*CI*t *I*n pa*C*e.

D. Martinus Altomonte Neapolitanus aet 87 hic familiaris obiit 14. Septemb."

Altomontes unsterblicher Genius aber stieg zur Schauung der Geistersonne empor, die er in ihrer strahlenden Dreieinigkeit so oft gemalt hatte.

Fresken und Ölgemälde.

Der Pfad, um bis zur Chronologie des Altomontewerkes fortzuschreiten, führt durch düsteres Dickicht. Den ersten Versuch, die Gemälde zu katalogisieren, unternahm P. Ludwig Koller nur unter dem rein äußeren Gesichtspunkte alphabetischer Anordnung, noch dazu gemeinsam mit denen des jüngeren Altomonte. Allerdings signierte Martin seine Bilder gewöhnlich mit vollem Namen und der Jahreszahl, allein die Altarblätter sind häufig in solcher Höhe angebracht, daß die Signatur namentlich in dunkler Farbe unleserlich wird oder ganz verschwindet. Zur Bestimmung dienen manchmal Archivalien, wie Kontrakte, Rechnungen und Quittungen oder läßt die Geschichte der Baulichkeiten, in denen die Bilder angebracht sind, auf die Zeit ihres Entstehens schließen. Wo auch diese Mittel versagen, gibt mitunter die Stilkritik Fingerzeige zur Datierung. Schließlich erübrigt eine Zahl von Gemälden, jedes Anhaltspunktes zur Zeitbestimmung bar. Infolge der Verwirrung, in die das Leben und Werk des Malers durch die ältere Literatur geriet, der unzulänglichen Nachrichten in neueren Büchern, der vielen bestehenden Vorurteile und Irrungen, endlich infolge des erschwerten Verkehres im Kriege will auch dieser Elenchus der Werke Martin Altomontes mit Milde und Nachsicht gelesen sein.

Es wäre überaus interessant das Können des Künstlers ausgehend von seinen Anfängen zu verfolgen. Allein die Überlieferung hüllt seine Lehrzeit, vielleicht auch Tätigkeit in Italien in vollständiges Dunkel, das sich auch noch über sein Wirken in Polen hinbreitet. Die wenigen bekannten Gemälde, die der polnischen Zeit angehören, wurden bereits angeführt.

1704. Das älteste mir bekannte altomontesche Bild in Österreich ist die heilige Maria Magdalena in der Galerie des Stiftes Lambach, weiland im Benefiziatenhaus von Stadl Paura, laut lateinischer Widmung auf der Rückseite ein Namenstagsgeschenk für die Frau Hofrichterin 1704. Die schöne, blonde Büßerin betrachtet die Leidenswerkzeuge des Herrn, Dornen und Nägel, die ein Engel vor ihr in einem Tuche hält, wohl das erste Vorbild dieser Lieblingsgestalt im Altomontewerk unseres Vaterlandes.

Anfangs des 18. Jahrhundertes schmückte Martin Altomonte das Refektorium zu Lambach mit jenen fünf meisterhaften Fresken, die diesem Raum unter den Speisesälen der Stifte ganz einzige Schönheit verleihen. An der einen Stirnseite weiht der heilige Adalbero das Stift der allerseligsten Jungfrau Maria, gegenüber die Versuchung Christi nach Matth. 4, 11.: „Die Engel traten hinzu und dienten ihm." Das Mittelbild an der Decke stellt das Gastmahl beim Pharisäer Simon mit der heiligen Maria Magdalena, die zu beiden Seiten das Wasserwunder Mosis am Horeb und den Mannaregen dar. Es liegt diesem Freskenzyklus tiefe Meditation zugrunde. Das Hauptbild eines Refektoriums weist auf die natürlichen und übernatürlichen Gnadenspenden einer Tafel hin, an der der göttliche Heiland speist. Die einschließenden Darstellungen erinnern an die Gottesgaben.: Speise und Trank. Die Versuchung Christi mahnt ständig auch im Refektorium und die Aufopferung des Hauses läßt auf den Dank gegen Gott, die seligste Jungfrau und den Stifter nicht vergessen. Signiert ist nur die Versuchung Christi und zwar einfach „Altomonte", denn an einen anderen Altomonte war zu dieser Zeit noch nicht zu denken, war doch Bartholomäus den Kinderschuhen kaum noch entwachsen. Noch zeigt sich der Einfluß Polens, das der Künstler jüngst verlassen hatte in den Kostümen. Christus und die heilige Maria Magdalena tragen bereits die Züge jener Modelle, denen wir oft begegnen werden. Architektur und Anordnung des Gastmahles zeigen, daß Altomonte Paolo Veronese studiert hatte, dagegen ist das Wasserwunder am Horeb Cyro Ferri direkt entlehnt. In einer landschaftlich famos ausgestatteten Farbenskizze in Heiligenkreuz dürfte der Entwurf zur Anbetung Christi durch die Engel zu suchen sein. Das Gegenstück, eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, sollte offenbar die Gegenwand zieren, entbehrte es doch nicht des aszetischen Gedankens gegenüber der Versuchung die Seelenruhe. Der heilige Adalbero ist in der Art des Künstlers diagonal komponiert. Auch hier fand Altomonte Gelegenheit, eine Landschaft,

das Stift Lambach, anzubringen. Abt Maximilian Pegl, der den Bau 1709 zu Ende führte, erwähnt in seinen Tagebüchern nichts näheres. Ob Altomonte auch ein Anteil an den Kuppel- und Wandfresken der Kalvarienbergkirche zufällt, entzieht sich meiner Erkenntnis.

1709 führte sich Altomonte durch die keusche Susanna jetzt in der k. k. Gemäldegalerie in Wien ein. Die Morbidezza der Karnation an der verführerischen Susanna erinnert an die Behandlung sinnverwandter Themen bei Bernini, immerhin legt sich unser Künstler durch zarte Verhüllung eine ernste Reserve auf und kehrt durch die Enttäuschung der beiden lasziven Greise das moralische Moment hervor, eine Ideengleichheit mit Berninis Apollo und Daphne. Die Bewegungsrichtung verläuft unter auffallend sanftem Anstieg. Die Signatur heißt: „Mar: Altomonte Fecit 1709."

1710. Im Sommer dieses Jahres begab sich Altomonte nach Salzburg, um in den Appartements der erzbischöflichen Residenz (nunmehr k. u. k. Winterresidenz) jene Bilder auszuführen, über deren Herstellung er im Vorjahre kontrahiert hatte. Schon am 5. November 1709 wurden ihm 1000 fl. in Wien vergütet, aber auch am 4. Mai 1710 wurden ihm noch in Wien 500 fl. ausbezahlt, während er die nächsten 500 fl. am 13. September schon in Salzburg empfing, desgleichen 400 fl. am 10. Januar 1711 und 250 fl. am 4. März dieses Jahres. Aus dieser Rechnung ergibt sich, daß diese Bilder, die mit Einschluß von 150 fl. Reisekosten mit 3750 fl. bezahlt wurden, vom Frühjahre 1710 angefangen ungefähr durch ein Jahr ihren Meister beschäftigten. Es sind fünf Kartuschenfüllungen im Konferenzsaale, die der Geschichte Alexander des Großen entnommen sind, das große Hauptbild des Audienzsaales in Öl auf Leinwand: Alexander zerhaut den gordischen Knoten, und vier andere Szenen der antiken Geschichte in Fresko im selben Saale, die Mittelkartusche des blauen Kabinettes: Alexander empfängt die Huldigung wilder Häuptlinge, ebenfalls in Öl auf Leinwand, und das mit M. A. f. signierte Deckenbild des kleinen Bibliothekszimmers, Flora, von Genien begleitet, die ihren Blumenkorb tragen, darstellend. Auch in diesen für Erzbischof Franz Anton Grafen von Harrach ausgeführten Werken blieb der Künstler, der Gewohnheit polnische und türkische Trachten zu malen, noch treu.

Um 1711. Zwei Seitenaltarbilder, die Altomonte für die Erhardskirche im Nonntale zu Salzburg schuf, dürften der Chrono-

logie nach hier anzureihen sein. Auf dem einen trägt der heilige Karl Borromäus unter einem Baldachin die Wegzehrung zu den Pestkranken Mailands, während Engel in ihrem Fluge die Prozession begleiten, das andere stellt den heiligen Franz Xaver in seiner Missionstätigkeit unter den Indern dar. Die Hintergrundslandschaft des letzteren stimmt mit der einer anderweitigen Farbenskizze aus Polen überein.

1712 tritt der Meister unter Abt Gerhard Weixelberger zuerst in Heiligenkreuz auf, in jenem Stifte, das seiner Kunst so viele Schätze, dem der Maler sein ungetrübtes Schaffen bis ins hohe Alter zu danken hat. Bevor im letzten Viertel des abgelaufenen Jahrhunderts die Neugotik siegreichen Einzug in die Stiftskirche hielt, stand an der geradliniegen Chorschlußwand der mächtige, barocke Hochaltar mit dem Gemälde Mariä Himmelfahrt von Rottmayr aus 1696, beiderseits von den Altären des heiligen Bernhard und der Pietà mit den Bildern derselben Meisterhand flankiert. Aber auch an den hohen Bündelpfeilern, heute durch die Chorschranken verbunden, standen vier Altäre, deren Blätter in kleinerem, ovalen Formate vom Pinsel Martin Altomontes 1. heilige Apostel, 2. heilige Märtyrer, 3. heilige Bekenner, und 4. heilige Jungfrauen darstellen. Gegenwärtig hängen die heiligen Apostel im Empfangszimmer der Prälatur, die heiligen Bekenner und Jungfrauen in den Kaiserzimmern, das vierte dieser farbenschönen Bilder geriet in Verlust und wurde jüngst durch ein Werk von Hermann Nigg ersetzt, der auch die drei anderen restaurierte. Signiert ist nur die Darstellung der Apostel, ähnlich wie die Flora in Salzburg: „M. A. f. 1712.“

1713. Soweit es sich erweisen läßt, stammt aus diesm Jahre der älteste, monumentale Altomonte in Wien, und zwar ist dies die Glorie des heiligen Januarius, in der Stephanskirche. Theresia Freiin von Lindenheim, geborene von Seldern, hatte zufolge der letztwilligen Anordnung ihres Gemahls an Stelle des früheren Kruzifixaltares, auch an einem Bündelpfeiler, einen neuen aufgeführt, dessen Bild, der heilige Januarius, eine diagonale, echt altomontesche Komposition in satten Farben ist. Trotz der bunten Glasfenster vermag die durchschimmernde Sonne den Goldbrokat des Pluviales effektvoll zu heben. Unter der Glorie steht ein reizender Ausblick über eine Brücke hin auf den Vesuv offen. Zu dem 1911 restaurierten Bilde befindet sich eine sehr feine Bleistiftzeichnung auf der Rückseite einer Frauenkopfstudie, wahrscheinlich einer Kaiserin Elisabeth Christine, im Besitze Artarias.

1714 begann der Künstler seine Tätigkeit für St. Dorothea in Wien mit dem großen Vesperbilde für die Sakristei dieser Kirche. Am 19. Februar notiert Prälat Ferdinand Adler in seinen Handbüchern die Zahlung von 45 fl. für das Bild, das seit der Aufhebung des Chorherrnstiftes verschollen ist.

1714. Um dasselbe Jahr dürften die nicht bezeichneten Seitenaltarblätter der Kollegiat- und Stadtpfarrkirche St. Peter anzusetzen sein. Es ist dies eine Folgerung aus der Baugeschichte. Ungefähr 1712 stand nämlich der Kern des Kirchengebäudes fertig, im folgenden Jahre erhielt Rottmayr laut Gedenkbuches bereits das Honorar für das über dem Kranzgesimse „Rottmayr de Rosenbrunn fecit 1714" signierte Kuppelfresko, so daß 1714 die Altarblätter angebracht wurden, welches Jahr übrigens Rottmayr und Schoonjans auf den beiden Bildern der großen Seitenaltäre ausdrücklich verzeichneten. Der heilige Michael, die heilige Familie und der heilige Antonius von Padua vor der Mutter Gottes werden als Altomonte bezeichnet. Das Gedenkbuch der Dreifaltigkeitsbruderschaft ergeht sich auf Seite 130 in dem schmeichelhaften Ausdruck des Lobes: „Rottmayr, Schmid, Altomonti, Sconians und Remp verschwendeten ihre kunsterschöpfende Pinseln an den altar Blätern," ein Beweis, daß nicht nur die Zwickel der Kuppel von Johann Georg Schmid gemalt sind, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch der heilige Michael, dessen Komposition übrigens mit jenem des ehemaligen Hochaltars in Heiligenstadt vom selben Künstler, zur Zeit im Querschiff der Klosterneuburger Stiftskirche, so ziemlich übereinstimmt. Eine zum Abklatsch auf eine Leinwand präparierte Handzeichnung eines sehr ähnlichen heiligen Michael besitzen die Herren Artaria. Dagegen tragen die heilige Familie, leider stark nachgedunkelt, im Hintergrunde von einer gewundenen Säule dekoriert, und der heilige Antonius, der dem Jesukinde auf dem Schoße seiner gebenedeiten Mutter das Füßchen küßt, sehr saftig in der Farbe, die Eigentümlichkeiten altomontescher Gruppierung und Zeichnung. Alle drei Gemälde wurden 1910 von Johann Kastner sehr gut restauriert und rentoiliert.

1715 lieferte Altomonte das Bild eines zur Danksagung für zur Pestzeit gewährten Schutz erbauten Nebenaltares in der Stadtpfarrkirche zu Krems das Martyrium des heiligen Sebastian, und erhielt dafür 200 fl. 1867 restauriert.

1716 gingen aus der Werkstatt des Meisters zwei Gemälde, der heilige Augustinus und die heilige Monika, für das Chorfrauenstift zu Eisenstadt (Kis-Marton) in Ungarn hervor. Sie sind den

Schöpfungen für St. Dorothea zuzuzählen; Prälat Ferdinand Adler berichtet unter dem 26. August, er habe sie den Schwestern seines Ordens, die in ihrem Refektorium kein einziges Bild hatten, auf mehrmaliges Bitten hin malen lassen und dafür 40 fl. bezahlt. Eine kulturgeschichtlich interessante Glosse, der Mangel an Gemälden, wurde als derartige Armut empfunden, daß die christliche Charitas eingreifen müsse. Auch diese Bilder scheinen bislang unauffindbar.

1716. Dasselbe Jahr brachte ein großes Werk profanen, überaus poetischen Inhalts, das Deckenfresko des Schlafzimmers Prinz Eugens im unteren Belvedere. Innerhalb der architektonisch-malerischen Umrahmung Gaetano Fantis sehen wir Apollo im Sonnenwagen einherfahren. Vor ihm schwebt blumenspendend Aurora, vom Beschauer abgewandt eilt Phosphorus voran. Genien tragen in Körben Blumen, die in ihrer sorgfältigen Behandlung allein ein Kunstwerk bilden. Die schönen Glieder Dianas weiß der ernste Maler schamhaft mit einem zarten, gestreiften Schleier zu verhüllen, eine freie Wiederholung der keuschen Susanna. Die Aufschrift eines von Putti getragenen Bandes: „Magne genICape Dona LVbens LatIqVe faVeto. Virgil" ist als Chronogramm benützt und gibt das Jahr 1716 als Zeit des Werdens an. Leider schadet die Farbenkrankheit des blauen Himmels der harmonischen Zusammenstimmung, die sich übrigens durch die Fenster herein vom draußen liegenden Garten über das Ruhegemach des Feldherrn ergießt. Diese Anregung Altomontes, auch die Gartenkunst vor den Fenstern in den Bereich der Stimmung zu ziehen, erhob dann Daniel Gran im Wintergarten des benachbarten Schwarzenbergpalais zum leitenden Gedanken, wirft aber auch ein Streiflicht auf den großen Bauherrn Prinz Eugen, dessen Geist nicht nur für den Staat, sondern auch für das künstlerische Schaffen entscheidende Ideen entsprangen. Eine ausgezeichnete Studie in Bleistift und Kreide, „Altomonte fec." bezeichnet, zu dem großen galoppierender Rosse im Vordergrund besitzt die Albertina.

1717. Am 8. März weisen die Handbücher des Propstes Ferdinand Adler wieder eine Zahlung an Altomonte für vier jetzt verschollene Passionsbilder auf den Betstühlen der Sakristei von St. Dorothea aus, jedes zu 20 fl. Der Künstler hatte um 16 fl. Wein vom Stifte bezogen und erhielt daher nur 64 fl. in barem.

1717. Im selben Jahre arbeitete er auch für Heiligenkreuz, und zwar die Kreuzabnahme als Altarbild für das von Abt Ger-

hard Weixelberger wiederhergestellte Meditatorium[1]). Dieser Raum gehört jetzt zur Bibliothek, das Gemälde zum Besitzstande der Galerie des Stiftes.

1718 wurde bei St. Stephan in Wien die obere Sakristei, die sich gelegentlich des Dankamtes wegen der Krönung Karl VI.[2]) zu klein erwiesen hatte, erweitert. Altomonte füllte nun die kreisrunden Kartuschen der stukkierten Gewölbe mit vier Szenen aus dem Leben des heiligen Stephanus, und zwar erkennt man nur bei sehr hellem Wetter hinter einer grauen Schichte 1. den Empfang des Diakonates durch den heil, Petrus (Act. 6,6.), 2. den jugendlichen Heiligen vor dem hohen Rate (Act. 6, 15.), 3. Das Losstürzen auf ihn (Act. 7, 56.) und 4. die Steinigung (Act. 7, 58.). Für diese kleinen Fresken erhielt ihr Meister erst im Jahre 1719 die akkordierten 400 fl. Mit ihnen korrespondieren die vier kleinen Passionsbilder an den Sakristeikasten, nämlich die Kreuztragung, Ecce homo, die Kreuzigung und Pietà, ungemein behende, fast bozettartig gearbeitet. Für drei derselben weist die Kirchenrechnung desselben Jahres eine Zahlung von 120 fl. für den Künstler aus. Vielleicht bekommen wir hier noch einmal die Pinselstriche zu sehen.

Vom Jahre 1719 an stellt Altomonte seine Kunst in die Dienste des Stiftes St. Florian; vom 29. Juli datiert der Kontrakt mit Propst Johann Baptist Foedermayr über die Ausschmückung des großen Parade- oder Empfangszimmers im ersten Stockwerke. Die fünf Deckengemälde und drei Fenster wurden ihm noch im selben Jahre mit 1000 fl. bezahlt. Das große Ölgemälde auf Leinwand in der Mitte stellt den Hohepriester Helkias vor, der dem Könige Josias und dem Volke das von der Hand Mosis geschriebene Gesetzbuch, das er wieder gefunden hatte, vorliest nach 4. Reg. 23, 2. Die umgebenden kleinen Fresken, Braun in Braun, zeigen an den beiden Kurzseiten das Verbrennen der Götzen und heidnischen Gefäße, das Niederreißen der Altäre und das Zerbrechen der Bildsäulen (4. Reg. 23, 6. 12. 14.), an den Langseiten aber die Durchführung des königlichen Gebotes „Haltet Phase dem Herrn." (4. Reg. 23., 21.) Dieser kleine Zyklus sollte auf die Prachtliebe des hochherzigen Prälaten anspielen, der wie König Jesias den Künstlern das Geld nicht vorrechnen wollte. (4. Reg. 22, 7.) Im

---

[1]) Bericht des P. Daniel Scheuring in Neumann, Handwerk und Kunst im Stifte Heiligenkreuz, pag. 151.

[2]) Kaiser Karl VI. wurde am 22. Dezember 1711 gekrönt.

Gesichte des Helkias erkennen wir die Züge des Meisters, der das Bild so vertrefflich gruppierte und koloristisch ausstattete.

1720 folgten die Decken der Hauskapelle und der Saletta des ersten Stockes im selben Hause, und zwar scheinen beide im ersten Halbjahre ziemlich fertig geworden zu sein, da Altomonte schon am 12. August über die 1200 fl. quittierte. Der Plafond in der Hauskapelle ist ein ausgezeichnetes Werk. In der Mitte opfert der heil. Augustinus sein brennendes Herz der allerheiligsten Dreieinigkeit, die ganz klein in ein strahlendes Dreieck gemalt ist. Ein Engel beräuchert das Herz, ein anderer zielt auf dasselbe mit einem Bogen. Die zwei genrehaften Engel zu Füßen des Heiligen geben ein Bild für sich. In der kleinen Kartusche bei der Türe wandelt der heil. Kirchenlehrer, angetan mit Rochett und Mozzett, ein Buch tragend am Meeresstrande und wird von einem Kinde mit einer Muschel belehrt. Dahinter dehnt sich das Meer in ergreifender Naturwahrheit aus. Die Kartusche über dem Altare ist eineEpisode von psychologischem Interesse, die Bekehrung Augustini, das „tolle et lege". Im Hintergrunde stehen Thuyen, ein Tor und eine Sphinx. Die Ölskizzen in heiteren Farben zu beiden kleinen Füllungen hängen in der alten Galerie des Stiftes.

In der Saletta, dem ursprünglichen Vorzimmer der Prälatur, ist die Schöpfung der Welt und das Sechstagewerk wieder in sieben Kartuschen zu sehen. Der Name Jahve im Strahlenkranz, ein wogendes, im aufgehenden Morgenrote schimmerndes Meer, eine sehr gut gezeichnete Distel, Sonne, Mond und Sterne, eine Gruppe verschiedener Tiere wie Pferd, Rind, Pfau und Truthahn, schließlich die Stammeltern im Paradiese als Repräsentanten der Schöpfungstage umkreisen den Allmächtigen, der in der Mitte in kühner Verkürzung erscheint, nach dem Vorbilde etwa eines Michelangelo oder Tintoretto.

Als anderweitige Arbeiten dieser Zeit sind folgende anzusehen: Um 1720 dürfte als Vorarbeit des großen Plafondgemäldes von St. Florian das Deckenfresko im Saale des Schlosses zu Baden-Leesdorf anzusetzen sein. In eine der Arbeit Sconzanis ähnliche Architekturumrahmung malte wohl Altomonte die Allegorie der Zeit unter dem Bilde des geflügelten Saturn mit der Sense, den acht Genien umkreisen, je zwei spielende Vertreter der Jahreszeiten. Das Antlitz Saturns ist ein Porträt Altomontes. Das Fresko wurde unter Abt Berthold von Dietmayr nicht in der Weise Daniel Grans, der seinen Soffitten vier Augenpunkte zu geben pflegte, wohl aber in der in losere Gruppen aufgelösten, von einem Punkte

betrachteten Technik ausgeführt, die in St. Florian wiederzufinden ist. Auch die kleinen, koloristisch recht reizvollen Sopraporten des Saales, Szenen aus der Geschichte Mosis, die Kundschafter, das goldene Kalb, die eherne Schlange und das Wasserwunder am Horeb, scheinen Altomonte anzugehören.

1721 übernahm und zahlte laut Kammereirechnung das Stift Kremsmünster die fünfzehn Kaiserbilder in Öl auf Leinwand für den Kaisersaal, dessen Stukkatur Diego Francesco Carlone 1719 an Stelle der ursprünglichen Ledertapeten ausführte. Wohl bei dieser Gelegenheit hatte Abt Alexander Straßer auch dem Maler den Auftrag erteilt. Dessen Arbeit sind die weit überlebensgroßen, naturwahren Porträts der Kaiser aus dem Hause Habsburg in ganzer Figur: Rudolf I., Albrecht I. und II., Friedrich III., Maximilian I., Karl V., Ferdinand I., Maximilian II., Rudolf II., Matthias, Ferdinand II. und III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. Der Glanz der Harnische, wie die Möbel, Insignien und Embleme der Staffage sind ausgezeichnet gemacht. Die italienische Quittung über je 200 fl. für das Bild, also im ganzen 3000 fl., datiert vom 11. September 1721.

1722. Die allerheiligste Dreieinigkeit, das Hochaltarblatt der Gnadenkirche zu Stadl Paura, ist ein Prachtwerk, vielleicht der beste Altomonte in Oberösterreich. Abt Maximilian Pegl hatte von 1721 bis 1725 die Paurakirche vom Architekten Johann Michael Prunner erbauen lassen; im letztgenannten Jahre wurde das Gotteshaus geweiht. Das auch auf anderen Altargemälden mit großer Vorliebe angebrachte Thema der Glorie par excellence ist hier ex professo behandelt und kommt voll zur Geltung. Der himmlische Vater, mit der das Szepter führenden Linken auf Wolken gestützt, erhebt segnend die Rechte über den Erdball, auf den Jesus, ebenfalls in Wolken thronend, mit der linken Hand hinweist als auf die Frucht seines Werkes. Strahlend erscheint der große Gnadenspender in der Gestalt einer weißen Taube und breitet schützend seine Fittiche aus. Dienend umschweben die Engel den Thron des Dreieinigen, dessen immanentes Leben gewaltigen Ausdruck erfährt. In den Tiefen weiht ihm der genannte Abt mit seinem Kapitel die Paurakirche, indem er mit der Rechten auf den Bau hinweist, in dessen Hintergrund das Wohnhaus des Benefiziaten und der sieben eben in ihren roten Talaren zur Kirche ziehenden Waisenknaben, das Stift Lambach, die Mariahilfkapelle und die Kalvarienbergkirche sichtbar sind, und links den Grundriß hält, auf dem die Jahreszahl 1722 und die Worte stehen: „Effigies fun-

datoris Maximiliani abbatis et Venerabil. capitularium.“ Vor dem Prälaten liegen Infel und Stab. Das Bild wirkt durch seine bewegte, edle Komposition und sein herrliches Kolorit. Wir sehen hier in günstigster Beleuchtung fein abgetönte Farbenakkorde wie das smaragdgrüne Unterkleid und den blauen Mantel des ewigen Vaters, die rotgefütterte Draperie in Cremefarbe um die Lenden des Heilandes, die Ockertöne der Glorie und das Azurblau des Firmamentes. Wieder lernen wir Altomonte als vortrefflichen Landschafter und Porträtisten kennen. In der Pedrella ist die Glorie um den in ein Dreieck geschriebenen Namen Jahve wiederholt. Das Votivbild trägt die Signatur „Mart. Altomonte Neapolit. fec. 1722.“

Das gute Bildnis des Prälaten Maximilian Pegl in der Abtei von Lambach, in Größe und Stellung mit dem in der Paurakirche übereinstimmend, diente als Studie.

1723 errichteten Jakob Mayer, ein gebürtiger Tiroler, und dessen Gattin Maria Regina, geborene Dietrich, von neuem den linken Altar bei den Stufen des Presbyteriums bei St .Stephan in Wien. Für diesen Altar malte Altomonte den heiligen Johannes von Nepomuk, der von einem Engel gekrönt wird, eine diagonale Komposition. Die fünf Sterne der Krone aus Silber sind in das Bild eingefügt.

1723. Auch das signierte Hochaltarbild in Frankenmarkt soll ein Werk dieses Jahres sein. Es stammt aus der ehemaligen Karmelitinnenkirche in Linz und kam nach der 1782 erfolgten Aufhebung nach Frankenmarkt. Dieselbe Leinwand umfaßt auf dem oberen Plane die heilige Familie, unten die heilige Theresia, der ein Seraph mit einem Pfeil das Herz durchbohrt, eine Übersetzung der Plastik Berninis bei S. Maria della vittoria in die Sprache der Farben. Die Bekrönung des Altares schmückt ein Gemälde der allerheiligsten Dreieinigkeit.

1722 bis 1724. Das Plafondgemälde im Kaisersaale zu Sankt Florian ist eine geistreiche Allegorie auf die Siege über die Türken vom Entsatze Wiens bis zur Schlacht bei Zenta und zum Frieden von Karlowitz. Vor dem Throne Jupiters erscheinen Austria und Hungaria ihre Siegespalmen darzubieten. Je zwei Genien tragen die Wappenschilder beider Länder. Über dem blitzeschleudernden Göttervater, dem der getötete Türke als Schemel dient, tragen zwei Adler den Baldachin des Thrones in ihren Schnäbeln. Links stellte Altomonte den Tagesanbruch europäischer Kultur unter dem Bilde des im Sonnenwagen fahrenden Apollo dar wie früher

im Schlafzimmer des Siegers von Zenta. Wieder schweben Phosphorus und die blumenspendende Aurora voran. Die rechte Seite des Bildes deutet die schon blühende Kultur unter dem Szepter Habsburgs an. Der Genius der Kaisers trägt die Fahne mit der Aufschrift: „Imperium sine fine dedi.“ Kunst und Wissenschaft, Ackerbau und Handel streuen darunter ihre Segnungen aus. Ippolito Sconzani, der die an Bouquets, Festons, Voluten und Rosetten reiche Umrahmung geschaffen, überließ an jeder Seite eine große Kartusche dem figuralen Schmucke des Historienmalers. Über den den Blick ins Weite gewährenden Fenstern der Südfront wirft Fama der Austria und Hungaria Lorbeeren zu, ein genrehaftes, mit reizenden Putten ausgestattetes Bild. Gegenüber über den dem Stiftshofe zugewandten Fenstern fährt Karl VI. unter dem Jubel seiner Völker als Triumphator auf. An der Ostfront des Saales binden Serbia und Transsylvania vor einem zeltreichen Lager türkische Feldzeichen an eine Palme, an der Seite des Sonnenunterganges endlich schließt Bellona den Kriegstempel, eine Allegorie auf die Friedensunterzeichnungen zu Karlowitz und Passarowitz. In je zwei kleineren, nischenartigen Öffnungen beider Langseiten sind vortrefflich gemalte gefangene Türken zu sehen. Über dem Kranzgesimse lesen wir: „Martinus Altomonte invenit et filius Bartholomäus pinxit.“ Es ist daher zweifelsohne als geistiges Eigentum und daher als Werk Altomonte, des Vaters, anzusehen. Das verbürgen auch der Kontrakt vom 7. Dezember 1722 und die Auszahlungen, die laut der Baurechnungen stets an Martin Altomonte erfolgten, und zwar erhielt er 1723 2000 fl., 1724 2300 fl. Zum selben Resultat führt das Studium der kompositionellen Eigentümlichkeiten. Wer sollte in Gott Jupiter nicht die Pose des heil. Leopold erkennen, den Martin bald darauf für St. Leopold in Wien malte? Wer könnte die Ähnlichkeit der hier wie dort opfernden Austria übersehen? Wie schon angedeutet, bestehen auch Zusammenhänge mit dem für Prinz Eugen ausgeführten Fresko. Der Sohn Bartholomäus, der eben aus der Schule des Cavaliere Benedetto Luti in Rom heimgekehrt war, spielte bloß die Rolle des ausführenden Arbeiters. Im Kaisersaale zu St. Florian kulminiert und stirbt das Fresko des älteren Altomonte. Der Sohn scheint den vierundsechzigjährigen Vater, der die Gerüste nicht mehr selbst besteigen konnte, in seinen Hoffnungen enttäuscht zu haben. Wenn sich spitze Zungen vernehmen ließen, man wisse nicht, ob gewisse Verzeichnungen auf die Rechnung des Vaters oder des Sohnes zu setzen seien, keinesfalls auf die des heiligen

Geistes, so ist dem größeren Altomonte bitter unrecht geschehen, imponiert doch seine ideale Leistung schon vermöge der kolossalen Dimensionen und verdient im tiepolesken Zeitalter neben den großen Schöpfungen Grans und Rottmayrs gewürdigt zu werden. Über das gut belichtete Bild ist allenthalben erquickende Farbenfreude ausgegossen. Das herrliche Blau des Himmels, das schöne Rot des Mantels der Austria, das Goldgelb der Gewandungen Hungarias und Jupiters dürften gestern aufgetragen sein. Die Pinselführung ist hier zur Dichtung im Sinne Virgils geworden. Mag Daniel Gran in der Hofbibliothek das größte Malwerk von österreichischer Hand und eines der bedeutendsten allegorischen Fresken der Welt geschaffen haben, so lag, ohne seiner Originalität auch nur im entferntesten nahetreten zu wollen, doch schon eine synonyme Allegorie vor. Das den Plafond tragende Holzgerüst weist bedauerliche Schäden auf, die fast handbreite Risse verursachten. Vielleicht besitzt das Stift in dem Aquarelle, das Apollo mit dem Viergespann darstellt, eine Studie zu diesem Fresko.

1724 folgte der bekannteste Altomonte in Linz, die heilige Familie, das Hochaltarblatt der Karmelitenkirche. Es ist eine freie, verbesserte und erweiterte Wiederholung derselben Darstellung bei St. Peter in Wien. Ausnahmsweise bildet die Komposition eine Pyramide, zu deren Aufbau allerdings wieder die schräge Gestalt der allerseligsten Jungfrau beiträgt. Der himmlische Vater weist aus den Wolken auf das Jesukind und ist durch einen Lichtstrahl, der die Taubengestalt des Heiligen Geistes zu durchdringen scheint, mit seinem göttlichen Sohne verbunden, eine Auflösung des trinitarischen Themas diagonal durch das Bild. Wieder sehen wir links unten Putten, die sich nach Kinderart mit den der heiligen Familie zugedachten Lilien amüsieren. Die vielen beigegebenen Engel und die Behandlung der Stoffe erinnern stark an Carlo Maratta. In der Farbengebung herrscht eine bescheidene Zurückhaltung, deren vornehmes Detail erst bei aufmerksamer Betrachtung zu wirken beginnt, wie das Olivgrün und Dunkelblau in der Gewandung des himmlischen Vaters. Dem heiligen Joseph lieh der Meister wieder seine eigene Physiognomie. An die Stelle der gewundenen Säule auf dem Wiener Exemplare ist in Linz eine abgebrochene getreten. Die lavierte Federzeichnung zu dem Bilde ist in der Albertina in Wien, die Farbenskizze im Museum Francisco-Carolinum in Linz erhalten. Von Altomonte ist auch das zugehörige Oberbild, auf dem Engel eine Palme tragen, die der in St. Florian gemalten sehr ähnlich ist.

1724. Das Hochaltarblatt der Seminarkirche in Linz, Christus am Kreuze mit Maria, Johannes und Maria Magdalena, wurde für den deutschen Ritterorden gemalt, der die Kirche 1725 vollendete. Um den hoheitsvollen Gekreuzigten, den an Guido Reni mahnenden Ruhepunkt des Bildes, trauern die schmerzbewegten Heiligen. Der Flammenjünger der göttlichen Liebe, der stürmische Sanguiniker, heftet den liebreichen Blick auf seinen göttlichen Meister. Besondere Sorgfalt wendete Altomonte der in sich zusammengesunkenen Gestalt der gegen das Kreuz gebeugten heiligen Maria Magdalena zu, die die gefühls- und glaubensinnigste Trauer zu verkörpern hat. Prächtige Farben, als das schöne Rot und tiefe Blau bei der Schmerzensmutter, das Grün und Rot beim heiligen Johannes, das zarte Lila und satte Gelb bei der Büßerin, die verständnisvolle Behandlung der den Stoffen eigenen Konsistenz verhelfen dem „Martinus Altomonte Fe. Ano 1724" bezeichneten Gemälde trotz der Ungunst der Beleuchtung zu äußerst vornehmer Wirkung. Das in neun mächtigen Konkavkurven geschwungene Format belebt noch das Ungestüm des Bildes, das sich zur kleinen Kreuzigung der oberen Sakristei bei St. Stephan in Wien fast wie die Ausführung zu ihrem Bozzett verhält.

1724. In dieses Jahr fällt noch das umfangreiche Hochaltarblatt bei St. Leopold in Wien: der heilige Leopold wird von der Austria verehrt. Diese große Leistung kann als Typus eines Altomonte gelten. Unser Landespatron, dessen ideales Haupt mit den rosigen Wangen und dem schönen Barte die charakteristischen Züge des Meisters wiedergibt, schwebt schräg auf Wolken empor und weist mit der Rechten auf die Austria, die zu ihm ihren Blick erhebt. Die linke Hand ist vielsagend und gefühlsinnig an die Brust gelehnt, Kopfstellung und Blick nach der Glorie, die sich von der Umrahmung in das Bild ergießt, begleiten den ausdrucksvollen Gestus. Zur rechten Seite der den faltenreichen, hermelinverbrämten purpurroten Mantel tragenden Gestalt führt ein Engel das blaue Banner mit den fünf goldenen Adlern. Unten empfiehlt die auf einem roten Kissen knieende Austria im Purpurmantel, mit dem Herzogshute auf dem Haupte, die Stadt Wien der Fürbitte des Heiligen. Hinter dem Vorhange, der sich von der Architektur her noch in das Gemälde ausbreitet, tritt die Donau vor mit dem Kahlengebirge, dessen einzelne Gipfel, Nuß-, Leopolds- und Kahlenberg, deutlich zu erkennen sind. Auch der Stephansturm und Klosterneuburg sind sichtbar. Vorne stellte Altomonte ganz klein das Schleierwunder des heiligen Leopold dar. Im nächsten Vorder-

grunde tragen zwei Putten das Wappen Österreichs und liegen die ruhenden Fahnen und Waffen des Kaisers. Das in der linken unteren Ecke „Martino Altomonte 1724“ signierte, themenreiche Bild unmrahmt eine kulissenartig vorgeschobene Architektur, deren draperiegeschmückter Triumphbogen die plastische, vergoldete Gruppe der allerheiligsten Dreieinigkeit umschließt, wahrscheinlich eine von Hans Georg Haggenmüller ausgeführte Invention Altomontes. Unter den drei vom Künstler stammenden Blättern des heiligen Leopold gebührt diesem wegen seiner großen koloristischen und kompositionellen Vorzüge entschieden der Vorrang; es dauert uns aber wegen seines desolaten Zustandes und ruft nach mildtätiger Restauration.

Um 1725. Mit dem eben erwähnten Bilde ist das bisher anonyme Hochaltarblatt von St. Florian in Matzleinsdorf zu Wien sehr nahe verwandt. Die Kirche trat 1725 an Stelle einer Kapelle zu Mariä Vermählung. Das neue Blatt scheint ursprünglich nicht für den zweigeschossigen Altar gedacht gewesen zu sein, da sich weder der obere Rand der architektonischen Umrahmung und des Bildes decken, noch die Wahl des Augenpunktes bei der bestehenden Situation ganz richtig ist. Die Komposition ist fast ein reduziertes Spiegelbild der vorigen. Zur Linken des heiligen Florian, mit Rüstung und rotem Mantel angetan, trägt ein Engel eine weiße Fahne mit einem goldenen Kreuze. Unten empfiehlt rechts die Austria in einem himmelblauen, mit Hermelin verbrämten Mantel die gut gemalte Stadt Wien dem Schutze des Heiligen. Links sieht man den Danubius mit einem Wassereimer. Es freut mich, diesen heiligen Florian, an dem so viele liebe Erinnerungen aus der Kindheit und Jugend hängen, aus stilkritischen und geschichtlichen Gründen als Martin Altomonte agnoszieren und dieser Epoche zuweisen zu können.

Auch den schüchternen Konjekturen früherer Autoren bezüglich der unbefleckten Empfängnis in der Wiener Franziskanerkirche wollen wir den Nachdruck der Bestätigung verleihen. Die Hand eines unbekannten Geistlichen notierte auf einem Zettel im Archive des Stiftes Heiligenkreuz unter anderen Werken „item 1 Stück bei den Franciscanern“, das wir nur mit der unbefleckten Empfängnis, die auch Dr. Alfred Schnerich in der Art Altomontes findet, identifizieren können. Durch eine ebenfalls dem heiligen Leopold nahestehende Farbenskizze zu diesem Bilde, die ich bei einem Wiener Händler zu erwerben Gelegenheit hatte, bin ich mir der Sache noch sicherer. Die Gewandung ist in der Farbenzusammen-

stellung mehrerer altomontescher Madonnen gehalten. Das Arrangement des blauen Mantels, der auf dem ausgeführten Gemälde über die linke Schulter geworfen ist, weicht von der Farbenskizze ab.

1725. Die Kirche des neuen f. e. Klerikalseminares in Wien zur heiligen Maria de Mercede verwahrt den heiligen Januarius, ein Seitenaltarbild mit der Signatur „Martinus Altomonte Neapolitan. fecit 1725". Wieder eine diagonale Komposition, ausgezeichnet durch die schönen Züge des heiligen Bischofs, dessen Pastorale ein Engel trägt. Der in der Höhe schwebende Engel hält Schwert, Palme und das Fläschchen des wunderbaren Blutes.

1726 wurden zwei Seitenaltarblätter der Linzer Karmelitenkirche von Martin Altomonte gemalt, nämlich der heilige Liborius und der heilige Albert. Der heilige Bischof von Le Mans legt bei der allerheiligsten Dreieinigkeit, in der die Darstellung gipfelt, neben der allerseligsten Jungfrau Fürbitte für eine Menge Hilfsbedürftiger ein. Die Trinitasgruppe steht der von Stadl Paura nicht nur zeitlich, sondern auch kompositionell und inhaltlich am nächsten. Dem göttlichen Sohne ist seine hochgebenedeite Mutter als Miterlöserin beigegeben. Der heilige Liborius in Rochett, Stola und Pluviale empfiehlt mit den Händen die Scharen der um Erhörung bittenden Kinder und Greise in den Tiefen. Das Oberbild stellt den heiligen Johannes von Nepomuk dar.

1726. Das Bild des gegenüberliegenden Altares behandelt einen Exorzismus durch den heiligen Albert im braunen Habit und weißen Mantel der Karmeliten. Vor dem Heiligen, der violette Stola und Aspergile trägt, wird ein Mädchen im grünen Kleide mit hellrotem Mantel gepeinigt. Das Gesicht der Besessenen wirkt erschütternd, die drei ausfahrenden Teufelchen zeugen von der Glaubenstreue des Künstlers. Darüber schwebt ein herrlicher Engel mit olivgrüner Draperie. Im Vordergrunde gewahrt man die bekannte Frauengestalt, die ein Kind hält. Gegen rechts und rückwärts schließt die vortreffliche Architektur, kannelierte Säulen und ein von Zuschauern besetzter Balkon, den Blick. Im Detail sind der gefaltete Perserteppich und die getriebenen Kannen verdienstvoll. Die Krönung des Altares umschließt eine heilige Johanna in hellrotem, hermelinverbrämtem Purpurmantel.

Das Jahr 1727 bricht in die ältere Überlieferung und neuere Forschung unseres Malwerkes eine bisher unausfüllbare Bresche. Weilte Altomonte fern von Österreich? Lähmte Krankheit seine unermüdliche Schaffenslust?

Erst das Jahr 1728 brachte ein großes Seitenaltarbild für Kefermarkt, Mariä Himmelfahrt, auf dem man die Gottesmutter in kühnem Skurz nach rechts hin auffahren sieht und die Signatur liest: „Martin Altomonte fec. ann. 1728", und

1728 ein Kreuzbild in der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien, das den göttlichen Heiland und die heilige Maria Magdalena vereint. Sowohl das edle Haupt des Gekreuzigten als das schmerzhafte Gesicht der Büßerin mit den sachte geöffneten Lippen ist ziemlich en face gebildet. Trotz gewisser Reize, wie des Farbenkontrastes des violetten Kleides und gelben Mantels der Heiligen und landschaftlicher Details leidet das „M. Altomonte f. Ao. 1728" bezeichnete Bild unter einer gewissen Leere, die wegen der offenkundigen Bestimmung als Fastenbild verziehen werden muß und auch das Stück in das Magazin verbannte.

1729 nahm Altomonte nach einer Unterbrechung von zwölf Jahren seine Tätigkeit für Heiligenkreuz wieder auf, dem nun seit 13. September 1728 Robert Leeb als Abt vorstand, und weihte fürderhin seinen Pinsel vorzüglich diesem Stifte oder doch dem Orden des heiligen Bernhard. Zunächst wiederholte er den heil. Leopold in verjüngtem Maßstabe für dessen Altar an der Nordwand der Stiftskirche. Es ist zugleich ein Votivbild wegen Verschonung des Ortes von der Pest und türkischen Unterjochung. Darum dankt der Heilige mit zur himmlischen Glorie erhobenem Auge für die Errettung des Stiftes, dessen man mit den umliegenden Bergen in prächtiger Perspektive im Hintergrunde ansichtig wird. Das schöne Antlitz mit dem etwas längeren Barte strahlt in gleicher Verklärung wie in Wien, die Fahne trägt der Heilige hier selbst in der Linken. Die über ihm sich öffnenden Wolken umkränzen an ihren Konturen ganze Reihen lieblicher Engelsköpfchen. Im Vordergrunde pflegt links ein junges Weib einen Pestkranken, rechts liegen Fesseln und Ketten zu Füßen eines aus türkischer Gefangenschaft Befreiten. Unter dieser Gestalt liest man: „Martinus Altomonte fecit 1729." Durch eine Quittung im Stiftsarchive vom 6. September dieses Jahres in italienischer Sprache erklärt sich der Maler pünktlich bezahlt. Am 27. Februar 1731 gedenkt er noch einmal dieses Gemäldes in einer abschließenden Quittung. Es hängt gegenwärtig im ersten Stockwerke an der Wand des Dormitoriums und wurde 1912 von Hermann Nigg aufgefrischt.

1730. Unmittelbar daran schloß sich das Altarblatt für die Kapelle des Heiligenkreuzerhofes in Wien: der heilige Bernhard vor der allerseligsten Jungfrau mit dem Jesukinde. Auf dem Schoße

seiner gebenedeiten Mutter streckt Jesus innig seine Händchen nach dem hageren Heiligen in faltenreicher weißer Cuculla. Hinter dem Engel, der im Mittelgrunde das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen trägt, baut sich eine geräumige Säulenarchitektur mit einer lichtzuführenden Kuppel auf. Über der Gruppe Mariens, deren Anordnung und Farbenwahl derjenigen des heiligen Antonius bei St. Peter sehr nahesteht, schwebt der bekannte Glorienschein mit den Putten. Wieder spielen im Vordergrunde Engel mit Infel und Stab und einem Buche, in dem die Worte stehen: „O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria." Auch über dieses Bild, signiert „Martinus Altomonte 1730", quittiert der Meister unter dem 27. Februar 1731.

1731. Das letzte Werk dieser Folge ist der Tod des heiligen Joseph, das dem heiligen Leopold korrespondierende Altarblatt der Stiftskirche zu Heiligenkreuz, nun auch im Dormitorium des ersten Stockes. Jesus steht neben dem Sterbelager seines Nährvaters, auf dessen erblassenden Zügen das durch die Butzenscheiben einfallende Licht spielt. Die allerseligste Jungfrau zur Rechten dämmt den Schwall der Tränen. Echt berninesk wußte der Maler die weihevolle Tragik mit einer heiteren Ecke zu bedenken, indem er links unten drei Engel, Träger himmlischer Lust, mit Winkelmaß und Zange spielen ließ. Hammer und Kanne staffieren den Vordergrund. Das heiligste Antlitz Jesu trägt auffallend altomonteschen Typus. Jedenfalls blieb der Tod des heiligen Joseph, den Carlo Maratta 1676 für Kaiser Leopold I. als Hochaltarblatt der Hofkammerkapelle malte, jetzt in den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, auf das Ensemble gepaart mit dem Zusammenklange seiner Farben nicht einflußlos. Die mehrfach erwähnte italienische Quittung vom 27. Februar 1731 begreift auch dieses „Martinus Altomonte fec. 1731" signierte Blatt mit ein. Zu St. Florian existiert die dazugehörige lavierte Federzeichnung.

Bis 1731. Außer den drei großen Altarblättern tut die mit dem 27. Februar 1731 datierte Quittung noch anderer Malwerke, ausdrücklich drei kleiner Gemälde mit Cherubsköpfen, Erwähnung. Vielleicht gehört hieher der Traum des heil. Joseph in der Heiligenkreuzer Galerie. Die allerseligste Jungfrau klärt den träumenden heiligen Joseph über die Menschwerdung ihres göttlichen Sohnes auf. Mit der einen Hand weist sie auf den göttlichen Überschatter strahlend über ihr in Gestalt einer Taube, mit der anderen auf das im Hintergrunde sichtbare Geheimnis ihrer Verkündigung. Die drei Engelsglorien lassen sich unter der ungeheueren Zahl solcher Oberbilder schwer feststellen oder sind sie verschollen.

1731. Das Seitenaltarbild der Karlskirche in Wien, die Erweckung des Jünglings von Naim, gibt die kompositionellen Grundzüge des Todes St. Josefs wieder. Der Bahre ihres einzigen Sohnes zu Häupten faltet die Witwe tränenden Auges die Hände. Ein Mann, der vom Eindrucke überwältigt, die Arme ausbreitet, tritt hinter ihr aus dem gotischen Stadttore. Jesus, wieder in der Art Altomontes, steht neben der Bahre, auf die sich die staunenden Blicke der Apostel richten, um den sich erhebenden Jüngling zu sehen, den noch Leichenblässe umfängt. Zur architektonischen Ausstattung, dem Stadttor mit den Mauern und dem Wehrturme wählte der Barockmaler mittelalterliche Formen. Das „Martinus Altomonte Neapolitanus Pinxit Viene 1731"[1]) signierte Altarblatt wurde gleich den übrigen in der Kirche 1844 restauriert.

1731. Anläßlich der Seligsprechung des seligen Petrus Fourier, die am 16. Januar 1730 stattgefunden hatte, ließ Propst Ferdinand Adler von St. Dorothea dessen Bild von Altomonte für den Augustinialtar dieser Kirche malen und zahlte dafür am 27. August 1731 100 fl. Nach dem lobenden Berichte des Bestellers scheint es ein Unterbild besonderer Güte gewesen zu sein und ist jetzt verschollen.

1731. Unbeschadet der bisherigen kolossalen Leistungen steht Altomonte im Greisenalter auf der Höhe seines Könnens; es folgt jetzt Hauptwerk auf Hauptwerk. Zunächst das Hochaltarblatt für St. Peter zu Wien: der heilige Petrus heilt den Lahmgeborenen im Namen Jesu Christi, nach Act. 3, 6. Sein Begleiter, der heilige Evangelist Johannes, erhebt mit gefalteten Händen den andächtigen Blick gegen die allerheiligste Dreieinigkeit in den Höhen, eine ebenbürtige Wiederholung von Stadl Paura. Vor Jesus schweben Engel mit dem Kreuze. Den Verkehr zwischen Himmel und Erde vermitteln zwei Engel, die die Schlüssel Petri und ein Buch tragen. Im Vordergrunde sitzt rechts auf den in den Tempel ansteigenden Stufen der Lahme, links zeigt eine Taubenverkäuferin, vom Beschauer abgewandt, hin auf das Wunder. Die „schöne" Türe des Tempels (Act. 3, 2.) gibt dem Maler Gelegenheit, seine architektonischen Anlagen unübertroffen zu entfalten. Die Säulen und Pilaster am Tempeleingang, das schöne barocke Tor, der zierliche, über die Mauer aufragende Turm verdienen volle Anerkennung. Nicht minder erfreut der figurale Reichtum. Endlich

---

[1]) Die Jahreszahl könnte vielleicht 1737 zu lesen sein. Die Seitenaltäre der Karlskirche wurden am 10. November 1737 von Weihbischof Josef Heinrich von Braitenbücher geweiht.

klingen durch das Gemälde mächtige Farbenakkorde: die Goldtöne der himmlischen Herrlichkeit und das Ultramarin der Luft, das Helldunkel am blauen Mantel des Vaters und das leuchtende Rot undWeiß an der Draperie des Sohnes, das blaue Unterkleid und die gelbe Toga des heiligen Petrus, daneben das Hellrot beim heilig. Johannes, darüber das lichteKleid des schlüsselführendenEngels und sein braungelber Umwurf. Übrigens ist auch das kleinere Bild in der Krönung des Altares, der glorifizierte Name Jahve in einem von Strahlen und Putti durchbrochenen Wolkenkranz von der Hand unseres Meisters. Das Bild selbst gewinnt nicht nur maßgebenden Einfluß auf den grandiosen Hochaltar, ein Werk Antonio Galli Bibienas aus 1730, sondern bestimmt auch mit der Kanzel und dem Johannesaltar, den Schöpfungen Matthias Steinls, geradezu den imposant-malerischen Eindruck des Kircheninnern. Die Baugeschichte kommentiert die durch den Restaurator 1837 ballhornisierte Signatur. In der linken unteren Ecke steht nämlich: „Martin Altomonte", dann folgt ein unleserlicher Name, darunter „Rov. 1731, Rov. Ao. 1837." Es scheint der Restaurator anfangs in der Dunkelheit der Farbe die Jahresahl 1731 übersehen und gerade davor das Rov. gesetzt zu haben. Nachdem er aber für die Verewigung seiner Leistung den richtigen Platz gefunden, dürfte er auf das Entfernen des Fehlers vergessen haben. Da nämlich erst 1729 die ursprüngliche Chorwand durchbrochen, das Presbyterium vertieft und ungefähr 1730 der große Hochaltar errichtet wurde, kann, abgesehen von den stilistischen Kriterien das Altarblatt unmöglich vor 1731 gemalt sein. Es machte bereits zwei Restaurationen mit, 1837 eine bedauerliche, 1911 eine sehr glückliche durch Johann Kastner.

1732. Kaum hatte Altomonte den großen Aufträgen des Prälaten Robert Leeb für Heiligenkreuz entsprochen, als ein anderer Zisterzienserabt, Melchior von Zaunack von Zwettl bei ihm bestellte, zunächst laut Kontraktes vom 20. September 1731. Damals war die prachtvolle Farbenskizze zur Familie Christi schon fertig, nach welchem Vorwurfe das Seitenaltarblatt für die Stiftskirche in Zwettl gemalt und samt dem Bozzett dem Stifte übergeben werden sollte. Dafür waren 1300 fl. stipuliert, von denen 200 fl. sofort, 300 fl. nach halber Arbeit und die restlichen 800 fl. nach der Lieferung zu zahlen waren. Man hielt sich nicht genau an den Kontrakt; weder lieferte Altomonte das Bild nach vier Monaten, sondern es kam erst am 11. April 1732 an Ort und Stelle, noch bekam er an den festgesetzten Terminen seine Fälligkeiten. Erst am 15. Juni 1732

quittiert er über eine a conto-Zahlung von 100 fl. und am 27. September über die restlichen 1000 fl. Nur die im Kontrakte angezogene „allbekannte Kunst" versagte nicht, denn es erstand ein Bild, das der im Stifte Zwettl erzählten Anekdote, Altomonte selbst habe die Familie Christi als sein Meisterwerk erklärt, den Schein der Wahrheit gibt, wenn es auch diese Ehre mit dem heil. Georg von Groß-Weikersdorf teilen muß. Der Künstler löste das Problem, die Verwandtschaft Christi zu komponieren, in drei inhaltlich verbundenen Gruppen. Der himmlische Vater, dessen edles Silberhaupt zur Bewunderung hinreißt, erhebt in den Höhen segnend die Rechte über seinem eingeborenen Sohn. Ein olivgrüner Vorhang, von Engeln in allen erdenklichen Verkürzungen getragen, scheidet, die Taubengestalt des Spiritus Incarnator verbindet mit Jesus, dem Gottmenschen, auf dem Schoße seiner hochgebenedeiten Mutter, deren um das göttliche Kind geschlungene Linke Erdball und Kreuz hält. Dieses Zentrum umschließt die menschliche Sippe: die Heiligen Josef und Anna weilen mehr imHintergrunde, während Elisabeth den kleinen Vorläufer seinem Herrn nähert,dessen Händchen beredte Sprache von seiner heilsgeschichtlichen Mission führen. Joachim und Zacharias endlich sind abseits im Gespräche vertieft, ein selbständiges Genre, während der greise Simeon, mit der heiligen Schrift beschäftigt, gleich der übrigen Menschheit den Blick auf den Ersehnten heftet. Vortrefflich in der Zeichnung, packend im Ausdruck, besonders im Angesichte des himmlischen Vaters und im Liebreiz Mariens, fließen durch das Bild große koloristische Symphonien, die in einen silbernen Grundton ausklingen. Das lichtrote Kleid und der ultramarinblaue Mantel der allerseligsten Jungfrau, das vornehme Grün bei der heiligen Elisabeth, das Graublau beim ewigen Vater, das rotgefütterte, in Silbertönen schimmernde Gewand des alten Simeon knüpfen die Bande der reichgegliederten Komposition noch inniger. Über das schiefe Licht, in das Altomonte durch einen Brief des Bildhauers Josef Matthias Götz gerückt scheint, in dem dieser sagt, er habe das Architektonische des Bildes in Ordnung gebracht, ist der Meister durch seine kolossalen Leistungen, die er in dieser Richtung schon bei St. Peter und im Heiligenkreuzerhofe zu Wien, in der Karmelitenkirche zu Linz usw. vollbracht hatte, turmhoch erhaben; im Gegenteile beweist Götz nur, daß gelber Neid schon zu Lebzeiten um Altomonte Intriguen gesponnen. Mir aber scheint, daß sogar Daniel Gran aus diesem Werke Altomontes Anregungen für sein Hochaltarblatt bei St. Anna in Wien schöpfte, was ich gelegentlich der Publikation

meines über Oesterreichs Malerfürsten gesammelten Materiales besprechen will. Im Detail wäre noch der prachtvolle Perserteppich zu betrachten. Das Altargemälde ist „Martinus Altomonte fec: Anno 1732" signiert, sein Bozzett dient im Stiftshofe zu Wien-Nußdorf als Altarblatt der Kapelle.

1732. Das in seinen Dimensionen gewaltige Ölgemälde auf Leinwand an der Decke der unteren Sakristei von St. Stephan zu Wien, das Opfer des Elias nach 3. Reg. 18, 38. zwischen dem reichen Stukkoschmucke Giovanni Antonio Tencalas folgte auf dem Fuße. Wieder ein Prachtwerk. In der Kirchenrechnung der Metropolitankirche von 1732 findet sich fol. 63 unter Nr. 290 ein Posten an Altomonte von 25 fl. 30 kr. für den verfertigten Riß (Farbenskizze), schon auf dem nächsten Blatte, Nr. 313, eine a conto-Zahlung nach adjustierter Quittung von 500 fl. Die große Restzahlung von 1200 fl. erhielt Altomonte erst 1733 nach der Kirchenrechnung, fol. 63 unter Nr. 260. Der Rythmus des langgestreckten Gemäldes erfährt hinter der Gruppe des Königs Achab eine Zäsur und zerfällt in zwei unsymmetrische Teile, deren größerer im Vordergrunde das Opfer des wahren Gottes, das eben durch das Feuer des Herrn verzehrt wird, veranschaulicht, die kleinere gegen rückwärts in den Mittelgrund gerückte Gruppe stellt das Opfer Baals mit dessen Propheten und Anhängern dar. Welch glückliche Wahl, an der Decke einer Sakristei die Antithese der Opfer des wahren und Aberglaubens! Auf dem vom Wassergange umgebenen Altare verzehrt das vom Himmel fallende Feuer den zerstückelten Stier, nebenher knieet Elias in Orantenstellung in einem grauen Kleid mit weißem Mantel, König Achab im Purpurmantel unter dem königlichen Schirm blickt wie er zum feuerspendenden Himmel. Rückwärts glüht der Figurenreichtum des heidnischen Opfers in der Pracht seiner Farben. Landschaft und Genre treten an den Rändern in ihre Rechte. Türkische und antike Kostüme, Bäume und Fahnen, Hund und Pferd lassen den Fleiß der Arbeit erraten. Unter der Gruppe des Königs Achab ist das Bild signiert: „Martinus Altomonte Ano 1732." Die beiden älteren Restauratoren verewigten sich in den unteren Ecken: „Carl Auerbach reparavit 1771" und „Jos. Jakob Repar. 1834". Ihre gemeinsamen Sünden büßte jüngst Hermann Ritschl und enthüllte uns im August 1915 die ursprüngliche Schönheit.

1733 wurde die herrschaftliche Filialkirche in Timelkam in der dem Stifte St. Florian inkorporierten Pfarre Oberthalheim erbaut und erhielt das schöne Hochaltarblatt von Altomonte, den

heiligen Johannes von Nepomuk, der Arme beteilt. Die Signatur lautet, soweit sie leserlich ist: „Martinus Altomonte 1733 fec. .“ Der Erhaltungszustand des prachtvollen Kunstwerkes läßt sehr viel zu wünschen übrig.

In das siebente Lustrum des achtzehnten Jahrhundertes meint man auch die Wirksamkeit unseres Meisters für die Zisterzienserabtei Lilienfeld unter Abt Chrysostomus Wiser (1716—1747) verlegen zu sollen, über die mir die huldvolle Mitteilung Seiner Gnaden, des hochwürdigsten Herrn Abtes Just in Panschab zur Verfügung steht. Es existieren in der Lilienfelder Stiftskirche zwei Seitenaltarblätter von Martin Altomonte, der Tod des heiligen Benedikt und der Tod des heiligen Bernhard, deren Signatur sich bei der Art der Anbringung nicht festsetzen läßt. Während im ersten Falle der Künstler nur die Monotonie der schwarzen Cuculla des heiligen Ordensstifters zu durchbrechen, einen Chorknaben im weißen Chorhemde den Priestern dienen und den Heiligen überhaupt in Gesellschaft von Priestern und Engeln auftreten läßt, leuchtet der verzückt sterbende doctor mellifluus in der weißen Cuculla ungeheuer plastisch als Sieger über den Satan, halb Mensch, halb Schlange, unter seinen Knieen. Ein Engel übernimmt von ihm die geschriebenen Werke und die Kielfeder. Ungleich mindere Wiederholungen, etwa Atelierbilder Altomontes, hängen beiderseits der Bibliothekspforte im Stifte Zwettl. Notabene werden auch die vier Bilder der Seitenaltäre im Hauptschiffe unserem Maler zugeschrieben.

1734. Das zweite Seitenaltarblatt für die Stiftskirche in Zwettl stellt die Anbetung der heiligen drei Könige vor, kompositionell eine hervorragende, amplifizierte Wiederholung des heiligen Antonius der Wiener Peterskirche, verwandt auch mit den zwei Rötelzeichnungen des heiligen Antonius in der Albertina. Die allerseligste Jungfrau, ähnlich derjenigen auf dem oben erwähnten Altarblatte und der des heiligen Bernhard im Heiligenkreuzerhofe, hält das Jesukind, in dessen Füßchen sich der vor ihm knieende Weise küssend vergräbt. Für das „Martinus Altomonte Pinxit 1734“ bezeichnete, äußerst heiter gefärbte Blatt waren 200 fl. akkordiert, von denen der Maler am 15. September 1734 50 fl., am 10. Dezember 150 fl. und drei Eimer Wein erhielt. Zwei Quittungen erliegen im Archive des Stiftes. Die von der Ausführung abweichende Farbenskizze fand als Oberbild am Altare der Stiftshofkapelle zu Wien-Nußdorf Verwendung.

1734. Aus demselben Jahre stammt das prächtige Hochaltarblatt von Groß-Weikersdorf, das Martyrium und die Glorie des heil.

Georg, das mit der Zwettler Familie Christi um die Ehre eifert, vom Autor selbst sein Meisterwerk genannt worden zu sein. Die untere Hälfte des figural und architektonisch so reich ausgestatteten Gemäldes gibt die Enthauptung des heiligen Märtyrers. Den Leichnam mit seiner sorgfältig behandelten Muskulatur finden wir auf einer Kompositionsskizze in St. Florian in anderem Zusammenhang wieder. Der Henker, der mit der Linken das edle Haupt beim Haare faßt, mit dem blinkenden Schwerte, der Soldat, der das Wams mit dem Kreuze zusammenrafft, der Statthalter des Kaisers auf dem erhöhten Throne, der Makler, dessen beredte Hand auf sein Opfer zeigt, der wachehaltende Soldat mit dem geschmückten Helm und die tief erschütterte Frau mit dem erschreckten Kinde im Vordergrund, sie alle sind eifrig studiert und voll lebendigen Ausdrucks. Im Hintergrunde reicht der Blick zwischen den Säulen eines Rundtempelchens durch auf ein Kastell und verliert sich in der Luftperspektive. Es ist ein berninesker Gedanke, dasselbe Bild bereits mit dem seligen Hintritte des Heiligen zu krönen. Seine wohlbekannte Gestalt empfiehlt die armen Seelen des Fegefeuers mit Handbewegung und Blick der allerheiligsten Dreieinigkeit, deren Zusammenhang mit Stadl Paura und St. Peter sofort klar wird, hier aber im Unterschiede von diesen beiden Bildern mehr nach der Seite der operatio transiens aufgefaßt, in dem Leibesrichtung und Blick des Vaters und Sohnes den auffahrenden Heiligen treffen. Jesus nimmt den neuen himmlischen Bürger mit offenen Armen auf, der ewige Vater scheint ihn zu segnen. Seine ausgezeichnete Restauration durch Hermann Ritschl vom Jahre 1905 dankt das „Martinus Altomonte fec. 1734" signierte Bild der ehrlichen Begeisterung des hochwürdigen Herrn Dechant Josef Moraweck.

1735. Nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich ist dieses Werk mit der Enthauptung des heiligen Januarius, dem Altarblatte der Kapelle im k. u. k. Equitationsinstitute in Wien, aufs engste verknüpft. Allerdings holt hier der Henker erst zum todbringenden Streiche aus, um das andächtige Haupt des liebenswürdigen bischöflichen Beters zu treffen, dem der große niederflatternde Engel die Siegespalme und Krone der Herrlichkeit aus den lichten, engelbewohnten Wolken bringt. Solche Gelegenheit, die kräftige Muskulatur des Rückens zu bewundern, die übrigens dem Werke Baciccios in S. Niccolò di Tolentino entstammt, darf uns nur ein Henker geben. Nähere Beachtung verdienen der fromme Diakon und der fahnentragende Reiter des Hintergrunds mit seinem

Rosse. Bestellt wurde das Stück vom Grafen Raimund Harrach in die Kapelle seines Sommerpalastes in der Ungargasse und ist „Martinus Altomonte Fe. Ano 1735“ signiert.

1736. Als drittes Altarbild für die Kirche des Stiftes Zwettl wiederholte Altomonte den heiligen Leopold noch einmal, und zwar reduzierte er die Komposition in ein kleines, ovales Format. Mit zum geöffneten Himmel gewandtem Blicke und der Fahne in der Rechten behält die Gestalt des Heiligen die Stellung der früheren Bilder ziemlich bei. Mit großer Liebe ist der große Engel mit dem Helme links unten bedacht. Der landschaftliche Hintergrund zeigt eine sehr gute Ansicht von Wien, diesmal vom Süden gesehen. Über die Herstellung schloß Abt Melchior von Zaunack mit dem Maler am 23. März 1736 einen Kontrakt, laut dessen er einen vorhandenen Riß (Bozzett) um 200 fl. zu realisieren hatte. Gleich damals erhielt er 50 fl., nach Vollendung am 2. Juni nur mehr 125 fl. Vielleicht hatte er eine gestellte Erwartung nicht erfüllt. Signatur: „Martinus Altomonte Pinxit 1736.“

1737. Auf dem letzten für Zwettl geschaffenen Altarbilde, den heiligen Jungfrauen-Märtyrinnen, ergießt die Reinheit der Jungfrauen aus den geöffneten Wolken über die heilige Schar ihre helle Lichtflut. Kleine Engel bringen Lilien, Palmzweige und Kronen vom Himmel, nur der voll beleuchteten heiligen Agnes übergibt eigens ein reizender kleiner Engel ihre Siegespalme. Die schönste Figur ist die knieende heilige Katharina mit dem verzückten Aufschlage des Auges und dem prächtigen faltenreichen Gewande aus Goldbrokat. Der heiligen Barbara gab der Künstler das Antlitz jener treuen Barbara, die er sich auch schon als Himmelsbewohnerin dachte. Die älteste Quittung über 50 fl. für die heiligen Jungfrauen-Märtyrinnen ist am 15. Dezember 1736, die zweite über 100 fl. am 9. März, die letzte über 25. fl. am 5. April 1737 unterzeichnet. Der Gesamtpreis beider ovalen Altarblätter in Zwettl betrug also je 175 fl. Signatur: „Martinus Altomonte Pinxit Ano 1737.“

Im Jahre 1737 bestellte Abt Chrysostomus Wiser von Lilienfeld die heilige Katharina als Hochaltarbild für die inkorporierte Pfarre Eschenau. Das Bild, das durch Ausbesserungen und Übermalungen litt, ist „Martinus Altomonte 1737“ bezeichnet und befindet sich gegenwärtig in Lilienfeld.

1737. Der heilige Robert, Abt von Citeaux, das Gemälde eines Nebenaltares in der Neuklosterkirche in Wr. Neustadt, ist eine kompositionelle Wiederholung des heiligen Bernhard im Heiligenkreuzerhof und trägt die Signatur; „Mart. Altomonte Pinx. A. 1737 Vienne“.

1738. Vermag der Kunsthistoriker überhaupt nur wenige Kirchen anzuführen, deren Bilderschmuck vom Pinsel eines einzigen Malers stammt, wie man etwa die Stiftskirche von Lambach die Galerie Sandrarts nennt, so verdient der Fleiß des rund achtzigjährigen Greises, der in den sieben Altargemälden der Stiftskirche zu Wilhering glüht, der fünften Zisterzienserabtei, für die Altomonte schuf, uneingeschränkte Bewunderung. Das Hochaltarblatt aus 1738, Mariä Himmelfahrt, wiederholt die Komposition von Kefermarkt im Spiegelbilde und beweist ebenso wie diese das vertiefte Studium des Guido Reni, dessenHimmelfahrtsbilder bei S.Ambrogio in Genua und das andere nunmehr in der alten Pinakothek in München auf diese Altarblätter maßgebenden Einfluß gewannen. Die zur Anschauung des Dreieinigen aufschwebende Gestalt, in deren Gebärde und Blick nur der Ausdruck überzeugender Himmelssehnsucht fließt, identifiziert das Herz des Beschauers mit dem Gefühlsausdrucke der zurückbleibenden Apostel am Sarkophage der Jungfrau. Überdies bieten der blaue Himmel und ockergelbe Glorienschein, das weiße Kleid und der himmelblaue Mantel der Beseligten, die vielfache Abwechslung in den Gewändern der Apostel wie das Dunkelblau bei Petrus, das dunkle Grün bei Johannes große koloristische Reize. Auf den Bau des Altares, dessen Bekrönung ähnlich wie bei St. Leopold in Wien die plastische Gruppe der allerheiligsten Dreieinigkeit aufnahm, — und zwar sind der Vater und Sohn zum Empfange der Himmelskönigin bereit — dürfte Altomonte bestimmend gewirkt haben, obgleich die Ausführung in Formen, die an die Heiterkeit der bayrischen Barocke anklingen, nach dem Chronogramme der oberen Kartusche erst 1747, also nach dem Tode des Meisters, zustande kam. Die lavierte Federzeichnung zu dieser Assunta erliegt in der Albertina, die prächtige Farbenskizze hängt in der Prälatur zu Heiligenkreuz. Außerdem kenne ich eine zwar recht schlechte, aber verwandte Farbenskizze wahrscheinlich von Schülerhand bei einem Wiener Händler.

1739. Das Seitenaltarblatt des heiligen Bernhard stellt denselben auf einem Altartische vor der allerseligsten Jungfrau mit dem Jesukinde knieend dar. Unten um den Altar sind im Ordenskleide der Zisterzienser sein Vater und seine Geschwister gruppiert. Das Bild ist „M. Altom. pinx. 1739“ signiert.

1739. Auf dem Blatte eines anderen Altares, das „M.Alt.p.1739“ bezeichnet ist, blicken die heiligen Donatus und Leonhard, Sebastian und Florian fürbittend zur dreieckigen, engelumkränzten Gloriole auf. Der heilige Florian mit der Fahne ist geradezu eine Wieder-

holung des heiligen Georg von Groß-Weikersdorf. Die Handzeichnung ist im Besitze der Herren Artaria.

1739 entstand noch das Pendant des heiligen Bernhard auf der Evangelienseite darstellend den heiligen Benedikt als den ursprünglichen Ordensvater der Zisterzienser mit den ersten Äbten von Citeaux., den heiligen Robert, Alberich und Stephan, signiert „Martin Altomonte 1739.“ Die Handzeichnung ist wieder bei Artaria zu finden.

1739 malte Altomonte auch für die damals dem Chorherrenstifte St. Pölten inkorporierte Stadtpfarrkirche zu Retz das Seitenaltarbild des heiligen Augustinus mit dem zugehörigen Oberbilde der heiligen Monika. Besteller war wahrscheinlich Propst Johann Michael Führer von St. Pölten (1715—1745). Es ist eine schöne diagonale Komposition, ausgestattet mit vielen heiteren Engeln von liebem Kolorit, die mich als Kooperator von Retz oft ungeheuer sympathisch ansprach. Lebhaft erinnere ich mich des frohen Eindruckes, als das Bild 1908 von Břeček aus Olmütz restauriert wieder an Ort und Stelle kam. Es ist, wenn das Gedächtnis mich nicht im Stiche läßt, „Martinus Altomonte pinx. ano 1739“ signiert. Wie ein Märchen aus entschwundener Zeit mutete es mich an, als ich jüngst die Komposition auf der Handzeichnung im Bestande der Herren Artaria wiederfand.

1739. Endlich soll noch die heilige Barbara, ein Seitenaltarbild der Neuklosterkirche in Wr.-Neustadt ein Werk Martin Altomontes aus diesem Jahre sein.

1740 spendete Abt Robert Leeb der in den Jahren 1732 bis 1740 erbauten Ursulinenkirche zu Linz das Hochaltarbild, die sieben Engelfürsten, von der Hand seines Familiaren, welches damals in einem schwarzen Rahmen an der Chorwand des Presbyteriums hing. Der kunstsinnige Prälat hatte nämlich 1738 auf der Durchreise das Kloster besucht, in der alten Kirche die heilige Messe gelesen und eine Klosterarbeit als Geschenk erhalten. Über Rat des Propstes Johann Georg Wiesmayr von St. Florian, der Superior des Konventes war, ließ der Abt als Revanche nach Anordnung der Oberin das Bild malen. Erst im Jahre 1741 widmeten die oberösterreichischen Landstände zur Jubelprofeß der Oberin Mater Augustina Gräfin Gavrian den grandiosen Hochaltar, der unter seinem gebrochenen und geschwungenen Gebälke das obderennsische Wappen trägt. Wieder ein Altomonte, der das Innere eines großen Gotteshauses entschieden malerisch stimmt. Die sieben vor

Gott stehenden Engel nach Apoc. 8, 2. sind eine geradezu klassische Ausführung des apokalyptischen Themas. Gabriel faltet in hingebungsvoller Andacht, als brächte er die frohe Botschaft vom Himmel, die Hände und eröffnet mit Raphael, der den jungen Tobias geleitet, den Ausblick auf den Sieger Michael, der den überwundenen Luzifer tretend, mit Kreuzesfahne und Palme das Bild beherrscht. Uriel, Sealtiel, Jehudiel und Barachiel schließen die heilige Schar. Ungezählte kleinere Engel umschweben den Thron des Dreieinigen in den Wolken, dessen absolut einfaches Wesen im Unterschiede von der geschaffenen Welt hier zum malerischen Ausdrucke kommt. Die allerheiligste Dreieinigkeit, ähnlich wie bei St. Peter in Wien, regiert die Welt, deren Heilszeichen, das Kreuz, wie dort die Engel herbeiführen, nur ist der himmlische Vater noch weniger an geschöpflichem Tun beteiligt. Dem Bilde entströmt der zarte Duft eines ätherischen Kolorits und der warme Hauch sorgfältiger Behandlung in allen Details. Mit welcher Liebe legte der Künstler die schleierartige, lichtrosa Draperie um den heiligsten Leib des Heilandes, welchen Fleiß verwandte er auf den dunkelblauen, zerknitterten Mantel des heiligen Rafael! Das ebenfalls von Altomonte herrührende Oberbild, auf dem Putti ein Band, mit einem dreifachen Sanctus beschrieben, tragen, ist etwas kräftiger in der Farbe. Das große, meisterhafte Bozzett hinterließ Abt Robert von Heiligenkreuz seinen Nachfolgern als den herrlichsten Schmuck der Prälatenräume.

1740. Ende des Jahres malte Altomonte ein kleineres Bild, das Tedeum anläßlich der Krönung Maria Theresias in der k. u. k. Hofburgpfarrkirche am 22. November 1740. Abgesehen von den kleinen Porträts und vom figuralen Reichtume ist das Gemälde auch als Architekturstück von Wert. Den Besitz des Bildes, das ich nur aus einer Reproduktion kenne, konnte ich nicht ausfindig machen.

Um 1740. Pretiosen der Farbe sind die beiden folgenden Schöpfungen für die Pfarrkirche zu Mönchhof (Barátudvar) in Ungarn. Das Hochaltarblatt, die heilige Maria Magdalena, das die blonde Büßerin mit gefalteten, auf einen Fels gestützten Händen und erhobenem Blicke darstellt, ist wohl als die Krone unter Altomontes Magdalenen zu betrachten, höchstens von der Linzer Darstellung erreicht. Als Beweis eifriger Vorstudien betrachte man den Totenkopf und das Salbgefäß. Die farbenfrohe Ölskizze ziert das Vorzimmer der Prälatur in Heiligenkreuz.

1741. Zum gleich prächtigen Seitenaltarblatte, der Krönung Mariens, benützte der Künstler als auffahrende Gottesmutter das

Modell der heiligen Katharina vom Zwettler Jungfrauenbilde. Die allerheiligste Dreieinigkeit wendet sich liebevoll der Himmelskönigin zu, vorzüglich neigt sich der himmlische Vater, eine Gestalt voll innigen Empfindens. Außerordentliche Farbenfreude leuchtet aus den schweren Falten der Gewandung Mariens. Die lavierte Federzeichnung zu dem „Martino Altomonte 1741" signierten Blatte befindet sich zu St. Florian, eine schöne Farbenskizze in der Prälatur, eine andere, die den Eindruck eines großen, vollendeten Bildes hervorruft, schon aus dem Jahre 1740 in der Galerie zu Heiligenkreuz, ein Zeugnis langer und fleißiger Vorstudien.

1741. Rasch schritt auch der Bilderschmuck der Altäre zu Wilhering seiner Vollendung entgegen. Die heiligen Jungfrauen Barbara, Margaretha, Katharina, Apollonia und Luzia, „Martinus Altomonte pinxit ao. 1741" bezeichnet, sind eine freie Wiederholung der analogen Gemälde in Heiligenkreuz und Zwettl, bezw. auch in Lilienfeld.

Aus 1742 soll der Tod des heiligen Joseph, ebenfalls die entsprechende Darstellung von Heiligenkreuz wiederholend, stammen. An Stelle der mit den Werkzeugen spielenden Engel unterhält sich links vorne ein Putto mit einer Lilie. Die Handzeichnung hiezu findet sich in der Albertina.

Um 1742 endlich dürfte das letzte Blatt für die Wilheringer Stiftskirche, der heilige Michael im Kampfe mit den aufständischen Engeln und der heilige Schutzengel entstanden sein.

1742 erschwang sich Altomontes Genius noch einmal dem heimatlichen Stifte ein teueres Andenken zu widmen, noch einmal griff der Greis zum Pinsel, um ein Kolossalgemälde in Öl auf Leinwand, die Speisung der Fünftausend, für das Refektorium zu Heiligenkreuz zu malen. Es wurde neben dem Plafondgemälde des Kaisersaales von St. Florian, seine populärste Schöpfung, die wohl jedem Besucher des reizenden Stiftes im Wienerwalde schon vermöge ihres über das Refektorium herrschenden Charakters in lebendiger Erinnerung bleibt. Ilg sah darin Altomontes edelste Komposition, wirklich ist es eine Perle der Kunst, jeder Strich ein authentisches Werk seiner Hand, verpflichtete er sich doch schon, als er mit Abt Robert Leeb und dem Stifte wegen seines Aufenthaltes im Heiligenkreuzerhofe kontrahierte, „ein Bild mit aigener Hand in das Refectorium zu verfertigen und zu einer Gedächtnus dem löbl. Convent zu verehren". Es scheinen demnach dem Bilde jahre-

lange Studien vorangegangen zu sein. Unverkennbar schwebte Altomonte in der Anlage des Gemäldes, dessen Thema, die erste wunderbare Brotvermehrung Jesu nach Matth. 14, 16. ff. und Joan. 6, 5.ff., er selbst wählte, da der Kontrakt keine Anordnung traf, die Predigt des heil. Johannes des Täufers von Baciccio bei S. Niccolò di Tolentino vor. Unter des Künstlers eigenen Werken steht das Opfer des Elias bei St. Stephan am nächsten. Wieder vereint das Bild zwei ungleiche Teile, deren linker im Vordergrunde die Segnung der fünf Brote und zwei Fische durch den göttlichen Heiland (Matth. 14, 19.) behandelt, während der kleinere, rechte im Mittel- und Hintergrunde über die unabsehbaren Reihen der in bunten Farben schillernden Volksmenge den Ausblick auf das glitzernde galiläische Meer und die Baulichkeiten von Kapharnaum gewährt. Landschaftlich bedeutet es allerdings eine viel höhere Leistung, übertrifft auch die Lambacher Fresken und erreicht sein Vorbild, die Johannespredigt des Baciccio. Mit seinem Landsmanne Salvator Rosa belauscht Altomonte alle blinkenden Reize der unter leicht bewölktem Himmel sich ins Ungeheuere streckenden Wasserfläche. Ebenso scheint das beschreibende Wort aus dem Munde Abt Roberts sich in die konkreten Formen der Malerei gekleidet zu haben. Über die zu großartiger Gesamtwirkung sich aufbauenden Partien mit ihren pittoresken Überschneidungen streut der Meister da und dort die liebevolle Sorgfalt des Stillebens, wie die Körbe des Vordergrunds beweisen. An den Umrandungen zeigt sich der Genremaler und Porträtist, der nach der Tradition des Stiftes in der Zuhörergruppe rechts vorne die Physiognomien seiner selbst, seiner Gattin und Kinder festhielt; dabei spielen zwei der Kleinen mit einem Hunde, der ungefähr dieselbe Stelle und Stellung einnimmt wie auf dem Opfer des Elias. Die über die Darstellung gegossene Farbenfreude, die etwa aus der rot-blauen Gewandung des Heilandes und dem Blaugrau und Rot der Frau im Vordergrunde aufleuchtet, ist durch den goldgelbbrauen Grundton bescheiden abgetönt und kommt auf der meisterhaften Farbenskizze in der alten Galerie des Stiftes Sankt Florian viel ungebundener und ursprünglicher zur Geltung. Dieses rechteckige Bozzett weist auch ein kompositionelles Pentiment auf: der göttliche Wundertäter erscheint auf ihm als Zentrum des Interesses mehr in der Bildmitte. Im Vereine mit seinem koloristisch gleich prachtvollen Gegenstücke aber, dem Wasserwunder Mosis, beweist es, daß Altomonte selbst als der geist- und geschmackvolle Erfinder des Gemäldeschmuckes im Refektorium zu betrachten ist, denn dieses Wasserwunder war offenbar als Pendant an der Gegen-

seite des Saales gedacht, wo der Prälat aus wohlerwogenen Utilitätsgründen eine prächtige Türe mit einem monumentalen Sturze ausbrechen ließ, mit dem Eingange an der Langseite übereinstimmend. Diese historisch interessanteste Schöpfung des Künstlers ist „Martinus Altomonte Pinxit Viene Ao 1742 Aetatis suae 83" signiert und wurde 1792 unter Abt Marian Reutter wahrscheinlich nicht gut restauriert.

1744. Denselben Zweck eines Andenkens erfüllen noch die drei Gemälde für die Hauskapellen dreier Stifte, die dem Jahre 1744 entstammen. Die Schmerzensmutter mit den Passionswerkzeugen zu Göttweih, „Martinus Altomonte Pinxit Ano 1744 aetatis suae 85" bezeichnet, dürfte mit der Mater dolorosa, einem Kniestücke, in der Heiligenkreuzer Galerie, wo die Madonna mit schmerzbewegt gerungenen Händen das trübe Auge zum Himmel erhebt, in ursächlichem Zusammenhange stehen.

1744. Damit inhaltlich verbunden ist ein anderes Kniestück, das Atarblatt in der Krankenkapelle der Abtei Wilhering, Ecce homo, mit der Signatur „M. Altomonte pinxit ao 1744" versehen. Zu beiden Seiten des en face gebildeten leidenden Heilandes verspotten ihn rohe Soldaten, deren einer ihm das Schilfrohr in die gebundenen Hände reicht, der andere den roten Mantel um die Schultern hängt.

1744 endlich schließt das Altarblatt der Hauskapelle des Stiftes Herzogenburg, Mariä Verkündigung, „Mart. Altomonte p. 1744" bezeichnet, die Reihe der chronistisch beglaubigten Werke.

Hiezu erlaube ich mir die Vermutung auszusprechen, daß ein Hochaltarblatt für die ehemalige Stiftskirche zu Spital am Pyhrn, wozu das Stift Wilhering in seiner Galerie eine Farbenskizze besitzt, nicht mehr zur Ausführung kam, da diesem Hochaltare überhaupt ein Altarblatt mangelt.

Im Porträtwerke des Künstlers sind drei Selbstbildnisse erhalten, und zwar je ein bartloses Konterfei in Heiligenkreuz und St. Florian, die beide so ziemlich aus der Zeit um 1725 herrühren dürften, und ein Bild, das den Meister mit Bart in den letzten Lebensjahren wiedergibt, ebenfalls in Heiligenkreuz. Zu jedem der drei besteht ein Gegenstück, in St. Florian Bartholomäus Altomonte, wie man sagt, ein Selbstporträt dieses Künstlers, in Heiligenkreuz hängt in der Prälatur gegenüber dem bartlosen Porträte ein Bild des Bildhauers Johann Giulliani, und darüber bildet eine alte

Frau, die kocht, das Gegenstück des Bildnisses mit dem Barte. Nicht unwahrscheinlich rührt ein Porträt Donato Felice d'Allios in Klosterneuburg auch von Altomontes Pinsel her.

Nun gilt es noch die Materie der zeitlich nicht bestimmbaren und zweifelhaften Gemälde zu überblicken. Unter diesen ist eine Madonna in Gesellschaft der allerheiligsten Dreieinigkeit im Besitze der barmherzigen Schwestern in Salzburg zu nennen, die der 9. Band der österreichischen Kunsttopographie als in der Art des Martin Altomonte anführt, vielleicht aus seiner Salzburger Wirksamkeit. Ebenso kommt nach dem ersten Bande dieses Werkes die aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhundertes stammende Kreuzabnahme in der Pfarrkirche zu Weißenkirchen in der Wachau den Jugendschöpfungen Martin Altomontes am nächsten. Allerdings denken wir dabei mehr an die Tätigkeit für St. Florian, dem die Pfarre auch inkorporiert ist, als an die Jugendwerke, die ja sämtlich Italien und Polen angehören.

Ungleich interessanter taucht die Frage nach dem Schöpfer des Deckenfreskos im Presbyterium der Stadtpfarrkirche in Linz auf. Durch Restaurationen stark beschädigt und von moderner Schablonenmalerei umgeben, stellt es den neuen Bund unter dem Bilde des Gotteslammes, auf das ein Engel mit dem hocheiligen Fronleichnam in Händen zuschwebt, im Gegensatze zum Gesetze und den Propheten des alten Testamentes dar. Der Stoff, der dem von Baciccio in der Koncha des Gesù behandelten sehr ähnlich ist, die in losen Gruppen über die Fläche verteilte Komposition und einzelne zeichnerische Eigenheiten geben der Urheberschaft Martin Altomontes noch vor dem Plafondgemälde zu St. Florian einigen Schein der Möglichkeit.

Das große Bild, Christus am Kreuze mit den beiden Schächern und Maria, Johannes und Maria Magdalena zu Füßen, in den Kunstsammlungen zu Kremsmünster, und ein Altarbild, angeblich aus der vormaligen Karmelitinnenkirche in Linz aus 1749, in Holzhausen in Oberösterreich bin ich geneigt dem jüngeren Altomonte zuzuschreiben. Die Studienkirche zu Passau soll einen heiligen Johannes von Nepomuk besitzen. Die Erweckung des Jünglings zu Naim in der Eszterhazygalerie in Budapest ist ein beglaubigtes Werk Altomontes, des Vaters, und steht etwa mit dem Gemälde gleichen Inhaltes in der Karlskirche in irgendwelchem Zusammenhange. Ebenso gehören der heilige Berhard vor der allerseligsten Jungfrau mit dem Jesukinde, das ehemalige Altarblatt vom Strelzhof, jetzt in

Würflach, und ein Altarbild in der Michaelskirche in Ödenburg (Sopron) der Spätzeit des Meisters an. Das Hochaltarbild der dem Stifte Wilhering inkorporierten Pfarre Zwettl in Oberösterreich, Mariä Himmelfahrt, ist den Schöpfungen für dieses Stift beizuzählen.

Das Stift Heiligenkreuz besitzt noch einige kleinere Bilder unseres Künstlers, unter diesen einen sehr schönen heiligen Petrus in der Prälatur.

Das Altarbild in der Turmkapelle in der Ursulinenkirche in Linz, die heilige Anna, welche die allerseligste Jungfrau unterrichtet, kann man wohl ein Atelierbild nennen.

Das Raisonnement des Altomontewerkes wirft nicht nur auf längst vergessene Gemälde das Licht gerechter Würdigung, sondern erweckt vielmehr die darin schlummernde Ideenwelt zu neuem Leben, blieb doch nach gewonnener Erkenntnis im Unterschiede zu den meisten Künstlern seiner Zeit, wo nicht die Natur der Sache selbst bestimmte, die thematische Wahl Altomonte überlassen, eine Sache, in der er, wie die Refektorienbilder zu Lambach und Heiligenkreuz und viele andere beweisen, ebenso glücklich als in der Ausführung tüchtig war. Die Besprechung seiner hochgeistigen Veranlagung, seiner tiefgläubigen Frömmigkeit, seiner hohen Bildung, seines umfangreichen Wissens überlassen wir einem anderen Kapitel und heben hier nur die Ausdrucksfähigkeit seines Pinsels hervor, die infolge seiner koloristischen Begabung immer und überall mit durchschlagendem Erfolge zu stimmen vermag. Wenn ihm Ilg ein spielend frohes Kolorit zubilligt, so ist das ein Beweis, daß auch er in der Betrachtung nie bis zur Reflexion über den tieferen Inhalt vordrang, als dessen Gefühlsausdruck der meist ernste, goldbraune Grundton zu betrachten ist. Als typische Beispiele können der heil. Leopold und der heilige Bernhard in Wien, das Opfer des Elias und die Speisung der Fünftausend aufgestellt sein; Gemälde eines silbernen Grundtones, wie die Familie Christi und die sieben Engelfürsten, beabsichtigen durchwegs eine maienhafte Stimmung. Stilleben und Genre berücksichtigt der Meister mit einer über ähnliche Erscheinungen der Moderne weit emporragenden Sorgfalt. Als Belege jener Naturbeobachtung, welche die Kunst unserer Zeit so gerne als ihr Monopol beansprucht, sei auf Altomontes Wiedergabe des menschlichen Auges und des Wassers hingewiesen. Man prüfe in diesem Sinne den großen heiligen Leopold, die keusche Susanna, den heiligen Augustinus am Meergestade, die wunderbare

Brotvermehrung, und man wird die Geheimnisse, die dem ausdrucksfähigen Auge wie dem spiegelnden Wasser innewohnen, in einer Unzahl von Möglichkeiten wiederfinden.

Die Hauptbedeutung des Malwerkes liegt aber im malerischen und gläubigen Ausdrucke der zum Siegesbewußtsein gelangten katholisch-österreichischen Weltanschauung mit den berninesken Mitteln der drei verquickten Schwesterkünste im bescheidenen Maßstabe unserer vaterländischen Natur.



Fälschliche Zuschreibungen.

m den Zweck vorliegender Arbeit zu erfüllen, müssen wir auch jene Gemälde aus dem Martin Altomontewerke endgültig ausscheiden, die eine kritiklose Tradition meist schon vor langer Zeit hineinschmuggelte.

Unter diesen sind zahlreiche Werke des Bartholomäus Altomonte. Seine Signatur aus den Jahren 1761 und 1762 steht auf sämtlichen Seitenaltarblättern in Herzogenburg, die Guglias Wien-Führer dem Vater zuschreibt. Auch die Altarblätter in Engelhartszell, die im Donauführer der Dampfschiffahrtsgesellschaft kurz Altomonte genannt sind, malte 1759 bis 1762 ebenso der jüngere Altomonte wie jene sechs Stücke in den Kunstsammlungen des Stiftes Kremsmünster, die dort die Überlieferung bloß deswegen dem älteren zudachte, weil sie nicht wie die vier dazugehörigen auf der Rückseite die Bezeichnung des Bartholomäus tragen. Bei dieser Gelegenheit sei auch erwähnt, daß in Spital am Pyhrn an drei Nebenaltären Gemälde von Bartholomäus aus 1763 sind, von Martin kam keines zur Ausführung. Das Fresko des Presbyteriums, Mariä Himmelfahrt, stammt ebenfalls von Bartholomäus. Zur Klarheit über die untere Sakristei von St. Stephan in Wien sei festgestellt, daß das oft erwähnte Opfer des Elias von der Decke des großen Hauptraumes niederschaut, der zweite innere Raum birgt ein Plafondgemälde, die Schlüsselübergabe an den heiligen Petrus, von Bartholomäus, wozu sich die Handzeichnung in Artariaschem Besitze befindet. Ein besonders hartnäckiger Irrtum ist die Zuschreibung des Hochaltarblattes der Linzer Minoritenkirche, Mariä Verkündigung, an Martin Altomonte. Wegen der berninesken Komposition und des prachtvollen Grundtones, zu dem sich hier Bar-

tholomäus erhob, gedachte auch ich der hergebrachten Tradition treu zu bleiben, bis es mir gelang, am unteren Bildrande „B. Altomonte fecit“ zu lesen.

Von Werken des Johann Georg Schmid mutet der Linz-Führer, Donauperle, die beiden Seitenaltarblätter der Seminarkirche, den Tod des heiligen Joseph und den heiligen Johannes von Nepomuk auf der Bahre, recht harte Arbeiten unserem Künstler zu, obgleich die Akten des deutschen Ordens ausdrücklich die Lieferung durch Schmid 1724 anführen. Schwieriger ist die Frage nach dem Maler des heiligen Michael in der Wiener Peterskirche, wohl auch Johann Georg Schmid.

Die Pfarrkirche zu Mariä Geburt am Rennweg in Wien besitzt kein Blatt von Altomonte. Von den Seitenaltarblättern stammen einer Notiz im Pfarrgedenkbuche zu entnehmen, die Kreuzigung und Pietà von P. Norbert Baumgartner, Mariä Heimsuchung, das Altarbild der ursprünglichen Kapelle, aber ist von Godfried, die heilige Theresia von Karl Auerbach signiert.

In gräflich Harrachschem Besitze sollen sich weder zu Bruck an der Leitha noch anderwärts Schöpfungen Altomontes befinden.



Handzeichnungen.

Zu dem überaus großen Altomontewerk in Öl steht die Zahl der bis zur Stunde bekannten Handzeichnungen in keinem geraden Verhältnisse. Regelmäßig kommen die Zeichnungen beider Altomonte, Vater und Sohn, in Gesellschaft vor, und es bedarf nicht immer leichter stilkritischer Untersuchungen, um die Werke der beiden Meister zu scheiden.

Zunächst erfreut sich das Stift St. Florian des Besitzes von 21 Blättern, von denen nur vier bezeichnet sind. Die Bibliothek des Stiftes Melk birgt Skizzenbücher beider Altomonte, die durch die Publikation der österreichischen Kunsttopographie bereits weiteren Kreisen bekannt wurden. Das Buch Martins trägt an der Innenseite des Deckels den Vermerk: „Reisbichl und Zeichnungen von Alten Seel. Herrn Martino Altomonte, welcher gestorben in 88. jahr 1747." Von den 14 zugeschriebenen Zeichnungen in der erzherzoglichen Sammlung Albertina halte ich zwölf für Werke des Vaters, ebenso sechs Blätter von den vielen altomonteschen Zeichnungen, die die Herren Artaria so glücklich sind ihr eigen zu nennen, und vier (beziehungsweise drei) Blätter in der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Dazu kommt noch der Entwurf zur Dreifaltigkeitssäule in Baden aus dem Jahre 1718 in der dortigen städtischen Bibliothek.

Immerhin reicht das vorhandene Material hin, um nicht nur in die Werkstatt, sondern auch die Seele des edlen Meisters Perspektiven aufzutun. Man kennt von ihm Studien nach der Natur und Kompositionsskizzen.

Altomontes Kunst erscheint in seinen Handzeichnungen so recht als ein Mitwirken mit der allumfassenden Schöpferkraft

Gottes. Eine ganze Welt lebt in den Entwürfen seiner geübten Hand, alle Produkte der Natur und Kultur liegen im Bereiche seiner Studien. Die 196 Einzelstudien des Melker Skizzenbuches bekunden ebenso den liebevollen, für alles interessierten Blick eines scharfen Auges, wie acht Blatt in St. Florian und vier in der Albertina, die ebenfalls als Studien im engeren Sinne zu bezeichnen sind.

Zahlreiche Landschaftsstudien aus Österreich, aber auch aus Italien und Polen zeigen eine unverkennbare Vorliebe für diese Richtung der Malerei. Das ausgeführte Tafelbild erntet dann die Früchte solchen Fleißes. Die an den Leopoldsberg hingebetteten Donauauen ruhen zu Füßen des heiligen Leopold auf seinem Bilde zu Wien, das reizende Stift im Wienerwalde zu Heiligenkreuz. Das Votivbild zu Stadl Paura gewährt den Ausblick auf Lambach und den Gnadenort selbst, und unter dem heiligen Januarius in der Stephanskirche raucht der Vesuv. Das Bild im Refektorium zu Heiligenkreuz und besonders die Farbenskizzen zu St. Florian können überzeugen, daß sowohl der Ruhm, den Salvator Rosas Landschaft genoß, als auch das lebendige Wort aus dem Munde des Abtes Robert Leeb, der in vorgerückten Jahren seine Palästinareise geschildert haben mag, im Herzen Altomontes zündeten.

Auch jedes Detail aus der Tier- und Pflanzenwelt gewinnt von seinem Stifte entworfen, unbeschadet der Naturwahrheit, an Reiz und Verklärung. Da gibt es Baum- und Pappel-, Kräuter- und Blumenstudien, dort lenken ringelnde Schlangen und flatternde Vögel, Hunde und Ziegen, Esel und Rinder die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich. Aber auch Löwen und Bären, galoppierende Pferde und phantastische Drachen zeichnete er. Dazwischen folgt die gesamte Ausstattung des Stillebens: Geschirr und Vasen, Waffen und Musikinstrumente, Embleme und Geräte aller Art.

Die Krone all dieser Einzeldarstellungen bildet der Mensch jedes Alters und Geschlechtes. Da findet man ihn kämpfend und betend, schlafend und laufend, liebkosend und ruhend, schwelgend in Lust und von Trauer verzehrt, dem Trunke ergeben und in Andacht versunken. Eine ganze Tonleiter von Seelenstimmungen kann man verfolgen von der niedersten Leidenschaft bis zu visionärer Verzückung. Das Melker Skizzenbuch allein vermag schon den Unkenruf des Neides zu widerlegen, der von Seite anderer Künstler gegen Altomonte erhoben wurde, er habe zu wenig nach der Natur studiert. Eingehende Würdigung verdienen zwei Apostelköpfe in Rötel in der Albertina und Handstudien in Bleistift mit der Datierung „14. augusti 1744“ in St. Florian.

Es lohnt sich bei dieser Gelegenheit die stilistischen Eigenheiten zu erwähnen. Die Stumpfnäschen und Wangengrübchen entdeckte schon Ilg als solche. Tatsächlich pflegte Altomonte die Schatten auf den Wangen und unter den Brauen stark zu vertiefen, überhaupt den Kontrast von Licht und Schatten flächenweise hervorzuheben, was das Studium nach Plastiken verrät. Die Gestaltung der Wange kann jedenfalls die Echtheit eines Bildes entscheiden. Als Modell diente vielfach seine Gemahlin, eine Figur, die oft wiederkehrt, bald mit dem von den Bolognesen ererbten Augenaufschlage, bald wie bei Baciccio halb mit dem Rücken dem Beschauer zugewandt. Dei Gestalten der Heiligen schweben gerne diagonal nach aufwärts, wobei der der Bewegungsrichtung entgegengesetzte Fuß regelmäßig schief nach abwärts gestreckt ist. Die Neigung des Hauptes ist sehr charakteristisch, der Blick stets flehend oder begeistert der Glorie zugewandt, die Hände mit ihren langen Fingern deuten dann auf die verlassene Welt oder drücken ausgestreckt das eben in Schauung übergehende Verlangen aus. Die Anregungen solcher Kompositionen gehen von Bernini, dem Schöpfer eines Habakuk bei S. Maria del Popolo, einer Verità im Palazzo Bernini aus. Aber auch den statuarischen Schmuck der Grabdenkmäler Urban VIII. und Alexander VII. übersetzte Altomonte in die Sprache der Farben. Sehr oft kommen in den Tiefen seiner Bilder spielende Putti vor, die in ihrer genrehaften Wirkung ein Bild für sich ausmachen. Die in seiner österreichischen Epoche stets richtig gezeichneten Hände liebt der Künstler zeigend darzustellen. Auf das Strahlenkranzmotiv wollen wir noch zurückkommen.

Diese erste Art der Zeichnungen ist fast immer in Bleistift oder Rötel auf weißem, aber auch grauem oder anders gefärbtem Papiere ausgeführt. Eine einzige kolorierte Blumenstudie ist unter denen in Melk.

Die andere Gruppe der Handzeichnungen sind Kompositionsskizzen mit Bildwirkung, deren Melk im oftgenannten Skizzenbuche 22, St. Florian 13, die Albertina 8, die Herren Artaria 6 und die Akademie 2 besitzen. Die Bestände anderer Stifte kann ich leider nicht feststellen. Meist sind diese Werke mit Sepia oder auch Ultramarin lavierte Federzeichnungen. Hier steht die Phantasie noch im hohen Alter in üppigem Frühlingsflor, nur abgeklärt durch den vollreifen Schönheitssinn eines Mannes, den das Leben in seine Schule genommen.

Bei Artaria befindet sich der Entwurf für den heiligen Augustinus zu Retz, ein heiliger Franz von Sales, sitzend in einer barocken

Hallenarchitektur mit gewundenen Säulen, offenbar für die Peterskirche, wo jetzt das Bild dieses Heiligen von Rottmayr prangt, und auf der Rückseite einer Frauenkopfstudie, vielleicht einer Kaiserin Elisabeth Christine, die ganz feine Bleistiftzeichnung des heiligen Januarius bei St. Stephan und eine Darstellung der heiligen Ignatius und Franz Xaver, blau laviert. Von Skizzen für Wilhering sind die Heiligen Florian,Sebastian,Donatus und Leonhard und die Heiligen Benedikt, Robert, Alberich und Stephan bei Artaria, Mariä Himmelfahrt und der Tod des heiligen Joseph in der Albertina erhalten. Dieselbe Sammlung enthält die Skizze zum Hochaltarblatte bei den Karmeliten in Linz, außerdem einen heiligen Ignatius vor der Gottesmutter, zweimal den heiligen Antonius vor der Madonna in Rötel, ebenso ein letztes Abendmahl, einen gesteinigten Stephanus, dem Christus erscheint, und ein vorzügliches Christkind in Bleistift und Kreide.

Das Stift St. Florian besitzt an lavierten Federzeichnungen eine Gründung von Klosterneuburg auf grauem Papiere mit Zuhilfenahme der Kreide, heilige Karmeliten vor der allerseligsten Jungfrau, die Krönung Mariens zum Seitenaltarblatte in Mönchhof, eine allerheiligste Dreieinigkeit, den Tod des heiligen Joseph für Heiligenkreuz, eine Ölbergszene, zwei Martyrien, einen heiligen Bernhard, eine heilige Theresia, eine Kranke pflegende heilige Elisabeth, eine Engelsglorie und ein Aquarell zum Apollo auf dem Sonnenwagen für den Kaisersaal. Im Jahre 1728 ließ Propst Johann Baptist Foedermayr eine Abbildung von St. Florian mit seinem eigenen Bildnisse von Altomonte in größtem Formate zeichnen und durch Jakob Friedrich in Augsburg in Kupfer stechen.

Von den erhaltenen Skizzen ist wohl eine Grablegung in der Akademie der bildenden Künste die älteste, mit den zu einem Monogramme verschlungenen Buchstaben M. A. und der Jahreszahl 1703 bezeichnet, in der Zeichnung wohl nicht ganz einwandfrei, merkwürdig auch dadurch, daß die sonst barhaupt dargestellten Frauen sämtlichSchleier tragen Eine zweite lavierte Federzeichnung in derselben Bibliothek stellt zwischen einer Säulenstellung, die den Durchblick in eine Apside gewährt, die Herabkunft des Heiligen Geistes vor.

Nur eine Kopie erscheint im Melker Skizzenbuche: die Ruderer aus dem Sirenenbilde der Caracci im Palazzo Farnese. In der Akademie sind zwei männliche Gestalten in Rötel nach Paolo Veronese und eine antike Juno mit Bleistift kopiert.

Es erübrigt noch, den Meister als Architekten zu würdigen. Die Dreifaltigkeitssäule in Baden, welche Giovanni Stanetti nach seinem Entwurfe ausführte, ist mit vielen dieser Art verwandt und trägt weithin sichtbar ein in einen Strahlenkranz gefaßtes Dreieck, das Symbol des Geheimnisses, als Bekrönung. Dieses Motiv übernahm Altomonte als Vermächtnis von Bernini über Baciccio, und es erscheint auf fast allen Altären, deren Bilder von ihm gemalt sind. Bekanntlich verließ Bernini bei dem Altare der Cathedra des heil. Petrus die Grenzen des rein Architektonischen und füllte das Chorhaupt von St. Peter überaus malerisch mit einer Glorie, indem er um die Taube des Heiligen Geistes von Wolken getragene Engel schweben und kreisen ließ und der ganzen Glorie den Hintergrund eines zuckenden, die Wolken durchbrechenden Strahlenkranzes gab. Baciccio wiederholte diese Komposition als Glorie des Namens Jesu auf dem Deckenfresko des Gesù und von da machte sie den Weg durch Österreich. Wo diese Lieblingsidee Altomontes auf den Gemälden selbst nicht Platz fand, wurde sie durch ein Oberbild ergänzt wie bei St. Peter in Wien und den Ursulinen in Linz, oder sie mußte in die Architektur der Pedrella aufgenommen werden wie bei St. Leopold in Wien, in Wilhering und Stadl Paura. Übrigens halte ich den Altar in der Kreuzwegkapelle zu Heiligenkreuz für eine Invention Martin Altomontes, des „Ingenieurs".

Die Badner Dreifaltigkeitssäule ruht auf der Weltkugel, die von drei Wolkensäulen über einer einen malerischen Durchblick gewährenden Höhlung gehalten wird. Das Vorbild hiezu ist wieder in Berninis Brunnen auf der Piazza Navona zu suchen.

Architektonische Studien allgemeiner Natur verraten die unzähligen Hintergründe der Tafelbilder, unter denen das gotische Stadttor auf dem Bilde in der Karlskirche besondere Beachtung verdient.

So durchbrach der Geist Berninis nicht nur die Schranken des architektonischen Gewissens, sondern auch Altomonte den Rahmen des Altarblattes und ergoß die malerische Dekoration der österreichischen Barocke über die ganze Kirche.



Farbenskizzen.

arbenskizzen sind des echten Malers, wie Martin Altomonte einer war, starke Seite. In diesen Vermächtnissen seiner originellen Ideen erhebt er sich auf das Niveau eines großen Meisters, weswegen ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet sei.

Auch an Entwürfen dieser Art ist St. Florian reich. An den Wänden der alten Galerie gewahrt man die Bozzette für die Hauskapelle des Stiftes selbst: die Bekehrung des heiligen Augustinus, das „tolle et lege“, denselben Kirchenlehrer am Meeresstrande hinwandelnd und von einem Kinde mit einer Muschel belehrt, und für das Heiligenkreuzer Refektorium: die Speisung der Fünftausend und ein dazu gedachtes Gegenstück, das Wasserwunder zu Füßen des Horeb, worauf Moses selbst sich niederneigt, um zu trinken, vier ungemein farbenfrohe Bilder, die ebenso den Künstler als vortrefflichen Zeichner, wie als feinsinnigen Koloristen und Naturbeobachter zeigen. Neben diesen finden wir an denselben Wänden zu St. Florian einen Isaak, der den Jakob segnet, und den Tod dieses Patriarchen, einen Crucifixus, ein Opfer des Abraham mit türkischem Turban, eine Vertreibung aus dem Paradiese und eine große Grablegung mit meisterhafter Behandlung der heiligen Maria Magdalena. Zwei nicht gerahmte Ölskizzen, nicht einmal auf einen Blindrahmen gespannt, liegen am selben Orte in einer Lade, Entwürfe zur Decke einer Apotheke und die Darstellung Jesu für eine kleine Kuppel.

In dieser Hinsicht gleich wertvoll ist der Besitz des Stiftes Heiligenkreuz. Von den vollbehängten Wänden der Vorräume, wie

in den inneren Appartements des Abtes prangen die stimmungsvollen Farben altomontescher Bozzette. Hier sind die Skizzen zu den Altarblättern zu Mönchhof, die heilige Maria Magdalena und die Krönung Mariens, die sieben Engelfürsten für die Ursulinenkirche zu Linz und Mariä Himmelfahrt für Wilhering erhalten. Ein dort befindlicher heiliger Bernhard soll zum vormaligen Altarblatte am Strelzhof in Beziehung stehen. Zwei landschaftliche Gemälde, die figural als Engelsdienst nach der Versuchung Christi und Ruhe auf der Flucht nach Ägypten ausgestattet sind, sind jedenfalls mit dem Lambacher Freskenzyklus in Zusammenhang zu bringen, zumal die Komposition der Versuchung mit der im oberösterreichischen Benediktinerstifte so ziemlich übereinstimmt. Wenn wir schon diese Bilder nicht als Belege für eine Einflußnahme Salvator Rosas beanspruchen dürfen, so müssen wir doch auf einer Figurenstaffage von der Hand Altomontes bestehen. Die Krönung Mariens scheint so sehr gefallen zu haben, daß eine zwischen der Farbenskizze und dem Altarblatte gelegene Wiederholung für die Gemäldesammlung des Stiftes bestellt wurde und heute noch zu den Prachtstücken der Galerie gehört.

Das Stift Zwettl verwendete seine Entwürfe für den Altar im Stiftshofe zu Wien-Nußdorf, wo das meisterhafte Bozzett zur Familie Christi, „Martinus Altomonte fecit" signiert, als Altarblatt, eine von der Ausführung stark verschiedene Skizze zu den heiligen drei Königen als Oberbild dient.

Die Galerie zu Wilhering besitzt einen Entwurf zu einem wahrscheinlich schon stipulierten Hochaltarblatte für Spital am Pyhrn, der, wie schon erwähnt, leider nicht zur Ausführung kam, das Museum Francisco-Carolinum in Linz die heilige Familie für die Karmelitenkirche dortselbst.

Mitunter kommen die Farbenskizzen im Handel vor. So erwarb der Verfasser die unbefleckte Empfängnis aus dem dritten Dezennium des 18. Jahrhundertes für die Wiener Franziskanerkirche und Herr E. Wendlinger in Wien besitzt eine Berufung des heiligen Petrus nach Matth. 4, 18. aus der polnischen Zeit, die er in Szambor in Galizien kaufte.

In solchen Konzeptionen lernen wir sozusagen Altomontes Schöpfungen in ihrem Kindesalter kennen. In ihnen fühlt sich der Künster freier als in seinen vollendeten Gemälden. Daher geben sie uns Gelegenheit, die Gedanken seines klaren Verstandes, das Empfinden seines empfänglichen Herzens zu belauschen. Die ungezwungene Art dieser Skizzen läßt demnach auch die Einflüsse

der großen Meister der Renaissance und Barocke viel deutlicher erkennen, ein Eklektizismus, der an dem Sohne einer kulturell so fortgeschrittenen Zeit selbstverständlich ist, vielmehr noch das Geschick und den Geschmack bewundern läßt, mit dem er am richtigen Orte nach Bernini oder Maratta griff, sich Cortona, Guido oder Domenichino anschloß, und zeigt, mit wie verständnisvollem Auge, mit wie starkem Gedächtnisse er die großen Phänomene der Kunst betrachtete. Der unvermittelte Übergang und die scharfe Abgrenzung von Licht und Schatten verrät allerdings ein überwiegendes Studium der berninesken Plastik. Da der Meister hier auch keinen herrschenden Grundton suchte, sind seine Bozzette viel unbefangener im Kolorit, manche, wie die Entwürfe für die Hauskapelle in St. Florian, das Refektorium in Heiligenkreuz und die Kirche zu Mönchhof, sind in eine wahre Glut der Farbe getaucht. Jedenfalls atmen schöpferische Phantasie und erquickende Ursprünglichkeit aus diesen knospenden Gemälden Altomontes.



Martin Altomontes Zeit und Persönlichkeit.

Die Zeit, der Altomonte angehört, ist eine Epoche von allgemeiner historischer Bedeutung, besonders aber verdienen die Regierungsjahre Kaiser Leopold I. und seiner Söhne Joseph I. und Karl VI., das glanzvolle Wirken Prinz Eugens, des Begründers unserer vaterländischen Großmacht und Förderers aller kulturellen Bestrebungen, mit vollem Rechte den Titel Österreichs große Zeit.

Geistig herrschte das frohe Bewußtsein den revolutionären Ansturm gegen die Kirche zurückgeschlagen zu haben und nun wieder die ungetrübten Traditionen aus den Zeiten der Apostel und Märtyrer, die Glaubens- und Gnadenschätze zu besitzen. Das Ansehen des Primates, das unter der Renaissance und Apostasie schwer gelitten hatte, hatte sich seit Paul III. bis Urban VIII. zu einer seit den Tagen Gregor VII. und Innozenz III. ungeahnten Höhe erhoben, die durch den Bau der vatikanischen Basilika monumentalen Ausdruck erfuhr. Dem weisen Entgegenkommen und der diplomatischen Pastoralklugheit der Nachfolger, eines Benedikt XIV. und Pius VI., gelang es, Glaubensstärke und Gnadenfreude, die mit dem Jahrhundert der Heiligen und dem Konzile von Trient eingesetzt hatten, bis in die späten Zeiten des Rationalismus, Klassizismus und Staatskirchentumes hinüberzuretten. Das politische Leben der Völker war noch auf dem christlichen Gemeingefühle und schon auf der Idee des europäischen Gleichgewichtes, eben erst dem italienischen Gleichgewichte nachgebildet und neu abgewogen, aufgebaut. Von beiden Grundsätzen schloß sich nur der dynastische Egoismus der Bourbonen aus, dem die letzten Habsburger in ihren

bedeutendsten Kämpfen, dem großen Türken- (1683—1699) und spanischen Erbfolgekriege (1701—1714) zu begegnen hatten. Allerdings dehnt sich die kulturelle Blüte der Zeit besonders über Frankreich, nicht ohne Paris zu akzentuieren, aus. Überhaupt und im allgemeinen ging infolge der vom Islam drohenden Gefahren im kulturellen Wetteifer der Westen dem Osten voraus. Gemeinsame Gefahren und gleiche Leiden lösten die Solidarität der östlichen Staaten nicht nur im Auftreten nach außen, sondern auch in der Arbeit nach innen aus. Die heilige Liga, zu der sich der Papst und Kaiser, der König von Polen und die Republik des heiligen Markus 1684 verbanden, bezeichnet auch den Lebenspfad Altomontes.

In den Türkenkriegen, die Österreich, Venedig und Polen zu führen hatten, und in den Pestepidemien, die 1630 in Venedig 46.490, 1679 in Wien 122.849 Opfer forderten, hatte man betend Herz und Hand zum Himmel erhoben und die an das Leben gestellten Forderungen sehr nieder gespannt. Tritt die Kultur im Leben nur in ihrer amorphen Form auf, so repräsentiert sich die Kunst Altomontes als Krystall einer ernsten, glaubensstarken Zeit.

Man hat sich daran gewöhnt, die Menschen einseitig nach ihren literarischen Leistungen zu bemessen und darum den Wert der Barocke gering anzuschlagen, dagegen die darauffolgende Aufklärung ungeheuer hoch zu schätzen. Allein gerade die Seichtheit nachfolgender Zeiten war die Ursache, um derentwillen man die Barocke verpönte, weil die Gedankentiefe abhanden kam, um die Ideenfülle der geistreichen Allegorien, den Reichtum der theologischen Themen und spekulativen Konnexe, die auf einheitliche Größe gestimmte Vielheit der Details mit Gedanken zu verfolgen, weil der Fleiß verloren ging, dessen gediegene Produkte man durch die Errungenschaften der Technik zu ersetzen suchte, die an die geistige und manuelle Kapazität geringere Anforderungen stellt. Um aus der Menge der Belege nur ein Schulbeispiel herauszugreifen, sei die Pflege des Stiches und der Radierung erwähnt, deren Verständnis in gewissem Sinne der Prüfstein geistiger Vollendung ist, und das umsomehr, da der Linienstich nicht wie die Pinselstriche großer Maler nur für die Gemächer der auserwählten Schoßkinder irdischen Glückes, sondern als Gemälde des Bürgers für die breiten Schichten des Volkes bestimmt ist. Es ist daher kein Zufall, daß gerade damals die größten Meister des Stichels Audran, Edelinck, Nanteuil in Paris lebten, kurz darauf Pitteri in Venedig, daß ein Deutscher

Jakob Frey, die vatikanischen Altarblätter und Jeremias Jakob Sedelmayr das große Granische Deckenfresko der Hofbibliothek unübertroffen reproduzierten.

Daß solche Intensität geistiger und physischer Arbeit den glücklichsten Wohlstand im Gefolge hatte, bedarf ebensowenig einer weiteren Begründung als der daraus erwachsene Baueifer, der die Wunden, welche der Krieg der Stadt und dem Lande geschlagen, mit elementarer Kraft wieder heilte, wobei der Kunst, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern nicht bloß eine ästhetische, sondern auch vorwiegend eine national-ökonomische Frage war[1]), der Löwenanteil zufiel.

Neben dem allgemeinen Aufschwunge kam aber auch die Macht der Persönlichkeit zur Geltung, zumal es in keinem Stande und Volke an kraftvollen Individualitäten fehlte, unter denen Österreicher eine bedeutende Rolle spielten. Um abgeschmackte Wiederholungen und durch Nennen der Einen Ungerechtigkeiten gegen Andere zu vermeiden, will ich mich auf jene Kreise beschränken, in denen sich Altomonte bewegte.

Aus diesen ragt Prinz Eugen empor wie der Stephansturm über die Stadt, in der er gelebt, und über dem Dome, der sich über seinem Grabe wölbt. Wohl schmückten viele Künstler seine Paläste, sein trautes Ruhegemach aber sollte das Bild des erwachenden Morgens vom Pinsel Altomontes mit dem draußen liegenden Garten verbinden. Mit dem Schöpfer des Eugenischen Sommerpalais, Johann Lukas von Hildebrandt, war Altomonte befreundet, wie Ilg nicht ohne Anschein der Wahrheit zu erzählen weiß. Der große Architekt erwähnt nämlich in einem Nachtrage zu seinem Testamente vom 30. September 1743 unsere liebe Frau von Altomonte, eine Widmung des Autors. Die Vermutung erscheint umso berechtigter, als beide Künstler für Prinz Eugen und die gräfliche Familie Harrach arbeiteten. Speziell Altomonte malte für Franz Anton Harrach, Erzbischof von Salzburg, und das Altarblatt für die Kapelle des Sommerpalastes, den sich Graf Raimund Harrach erbaute. Viel innigere Bande verknüpften aber die beiden Künstlerfamilien Altomonte und Allio. Andreas Altomonte war das erste Mal mit Maria Franziska, der verwaisten Tochter des Malers Claudius Allio, verehelicht, deren Bruder Ignaz Martin Julius unser Künstler aus der Taufe gehoben hatte. Dem kaiserlichen Hofkriegskanzlisten Johann Baptist Allio, einem anderen Sohne Donato

[1]) Kisch „Die alten Straßen und Plätze Wiens. 1. Band pag. 217.

Felice d'Allios, des großen Baumeisters von Klosterneuburg, stand Martin Altomonte gelegentlich seiner bei den Kapuzinern stattgehabten Trauung mit Maria Anna Theresia von Pleninger als Zeuge bei. Überhaupt bezeugen die Matriken von St. Stephan mehrfache Gevatterschaft unter beiden Familien.

Altomontes Lebensgeschichte fällt auch in die Blütezeit des ober- und niederösterreichischen Prälatenstandes, in dem er nicht nur als bevorzugter Meister, sondern auch als gern gesehener Freund und Berater galt. Aus der Reihe jener Äbte und Pröpste, die in den seelsorglichen, aber auch gelehrten und kunstsinnigen Bestrebungen der Päpste und Kurialkardinäle ihr Vorbild erblickten, kannte er nachweisbar folgende persönlich: Maximilian Pegl (1705—1725) von Lambach, Ferdinand Adler (1712—1734) von St. Dorothea, Johann Baptist Foedermayr (1716—1732) und Johann Georg Wiesmayr (1732—1755) von St. Florian, Alexander Straßer (1709—1731) von Kremsmünster, Gerhard Weixelberger (1705—1728) und Robert Leeb (1728—1755) von Heiligenkreuz, Melchior von Zaunack (1706—1747) von Zwettl, Chrysostomus Wiser (1716—1747) von Lilienfeld, Johann Baptist Hinterhölzl (1734—1750) von Wilhering, Johann Michael Führer (1715—1745) von St. Pölten, Leopold von Planta (1721—1740) von Herzogenburg und Godfried Bessel (1714—1749) von Göttweih.

Zwei dieser Prälaten, deren Wirksamkeit stets ein Ruhmesblatt in der österreichischen Kulturgeschichte gewahrt bleiben wird, waren besonders hochherzige Gönner Altomontes: Johann Baptist Foedermayr von St. Florian und Robert Leeb von Heiligenkreuz. Ersterer, der Sohn des Stephan, eines Bauern aus Pfaffenhofen in der Pfarre St. Florian, und dessen Gattin Susanna, am 4. März 1675 getauft, war wohl der kunstsinnigste und prachtliebendste aller österreichischen Prälaten. Wurde unter ihm auch weder der Neubau der Kirche und des Stiftes St. Florian gegründet noch vollendet, so verstand es der Bauherr des Kaisersaales, die künstlerischen Kräfte im Sinne Papst Urban VIII. zu verwenden, um seine Schöpfungen in architektonisch-pittoreske Stimmungen ausklingen zu lassen. Der geistvolle Prälat, der sich auch Verdienste im sozialen Leben erworben hatte, entschlief am 11. August 1732.

Der Kunstsinn des frommen und gelehrten Abtes Robert Leeb, der am 23. August 1688 als Sohn des Zacharias, eines Kaufmannes, und der Katharina Leeb zu Wien geboren wurde und vor seiner 1704 abgelegten Profeß Johann Bartholomäus hieß, hielt sich

zwar in bescheideneren Grenzen, zeigt sich aber in der Kapelle des Heiligenkreuzerhofes von ähnlichen Grundsätzen geleitet. Abt Robert, der 1719 eine Pilgerfahrt ins heilige Land unternommen hatte, und sich auch viel mit biblischen und astronomischen Studien beschäftigte, starb am 15. August 1755 zu Wien.

Aus dem Episkopate seiner Zeit beschäftigten Altomonte der obgenannte Erzbischof von Salzburg und unter Sigmund Kardinal Graf Kollonitz (1716, bezw. 1722 bis 1751) führte er den Bilderschmuck beider Sakristeien der Wiener Domkirche aus.

Auf dem Grunde des besprochenen, allenthalben hochstehenden Milieus betrachten wir nun die liebenswürdige und geistreiche Individualität Martin Altomontes.

Sein Äußeres ist uns in den drei Selbstporträts erhalten, von denen eines das Stift St. Florian, die beiden anderen die Abtei Heiligenkreuz besitzt. Beim ersten Anblicke steigt ein Zweifel bezüglich der Echtheit dieser Bildnisse auf, da wir in St. Florian und Heiligenkreuz den Künstler nach damaliger Mode rasiert finden, das dritte Bild hingegen ihn mit einem Vollbarte darstellt. Eingehende Betrachtung lehrt aber, daß dieselben Züge in verschiedenen Lebensaltern gebildet sind. Altomonte dürfte in früheren Jahren einen Bart getragen haben; so verwendete er sich mit Zuhilfenahme älterer Zeichnungen oft selbst als Modell. Bald gab er dem heiligen Leopold und heiligen Augustin, bald dem Helkias und Elias seine Physiognomie. Die beiden Porträts, die ihn rasiert zeigen, von denen das Heiligenkreuzer Exemplar ein Pendant zum Bildnisse des Giuliani ist, stammen aus einer Zeit, in der er der unbequemen Mode Rechnung trug. Im hohen Alter kehrte er aber wieder zur früheren Gewohnheit zurück, und so stellt ihn uns jenes Porträt in der Heiligenkreuzer Prälatur vor, das wir als Titelbild voranschickten.

Martin Altomonte war eine schlanke, aber stattliche Erscheinung. Sein Charakterkopf hatte eine große, etwas überhängende Nase, in der Stirne eine tiefe Falte und eine eigentümliche Höhlung der unteren Wangen. Sein Blick spricht von Geistesschärfe und Sicherheit des Auftretens.

Die Muttersprache des Malers war die italienische. Außerdem dürfte er des polnischen Idiomes mächtig gewesen sein, und lernte noch in späteren Jahren deutsch. Aus den erhaltenen Dokumenten geht hervor, daß er unsere Sprache zwar geläufig, aber nicht ohne jenen Akzent sprach, der den Italiener verrät.

Das Malwerk des älteren Altomonte atmet noch den religiösen Ernst, der aus dem Jahrhundert der Heiligen und dem Konzile von Trient herrührt, es legt aber auch für die weitgehende und tiefe Bildung und den umfassenden Ideenreichtum seines Schöpfers Zeugnis ab. Die vielen Reisen, die aus eigener Anschauung gewonnene Kenntnis mehrererLänder und Völker, die zahlreichen und ausgedehnten Beziehungen zu Persönlichkeiten fast im ganzen Osten Europas hatten wohl den Gesichtskreis des Künstlers bedeutend erweitert. Für seine Zeit war er ein belesener Mann, mit Homer und Vergil war er seinen Werken entnehmbar vertraut, die antike Mythologie war ihm eine ebenso bekannte Sache als die schwierigen Wege, auf denen sich die Allegorie seiner Zeit bewegte. Seine architektonischen Fähigkeiten erstreckten sich auf die Antike und Renaissance, dehnten sich aber auch über die mittelalterlichen Formen der Gotik aus. Der Maler war bewandert in der Ikonographie Gottes und der Heiligen und besaß eingehende Kenntnisse des alten und neuen Testamentes.

Was ihn aber vor allem auszeichnete, war sein profundes Wissen in Theologicis, seine tiefe, spekulative Durchbildung. So vermochte er durch die Bewegungsrichtung, die er dem Haupte des himmlischen Vaters und Jesu gab, die tiefdurchdachten Spekulationen auszudrücken, welche von jeher die größten Geister des Christentums beschäftigten. Ähnliches gilt von seinen Darstellungen der heiligen Familie, der Engel und vieler anderer Themen. Das waren übrigens Fähigkeiten, die er mit manchem anderen Barozisten, wie Maulbertsch und Kremser Schmidt, teilte.

Dazu verfügte Altomonte über eine ungeheuer lebhafte Phantasie. Trotzdem blieb er, wie sein Lebensgang bewies, ein bescheidener Künstler.

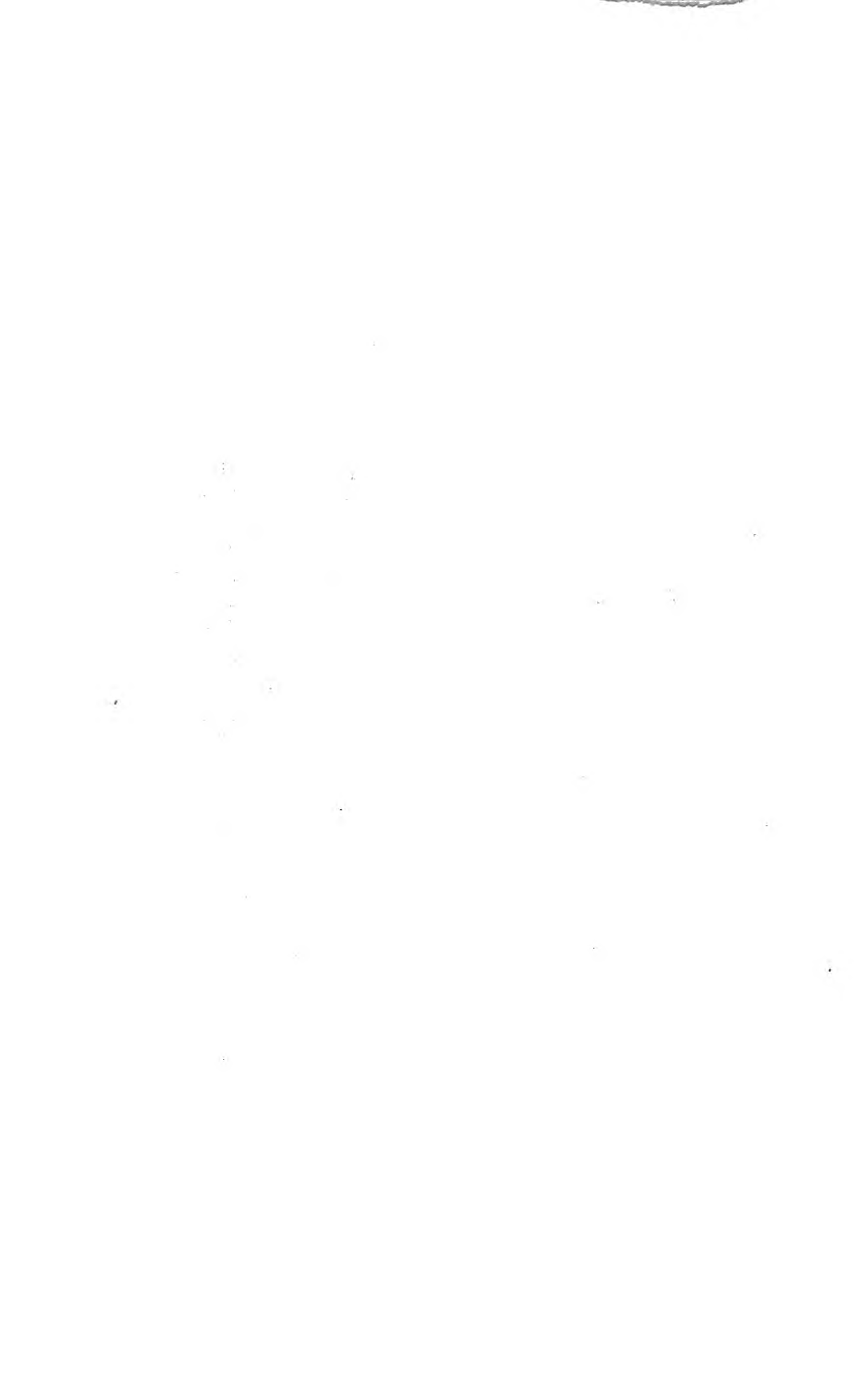
*

Im zeitlichsten Frühjahre war mir das Glück gegönnt, von der Tillysburg hinüberzuschauen nach St. Florian. Im Anblicke des monumentalen Reliquiars des Landespatrones von Oberösterreich regte sich in tiefster Seele der Wunsch, möchten wir doch mit der Glaubensinnigkeit der Altvorderen unserer Ewigkeit entgegensehen und die Sehnsucht im Herzen tragen dort mit denen, die vor uns den Kulturboden des Vaterlandes getreten haben, den Dreieinigen in seiner strahlenden Glorie zu schauen wie auf den Bildern Altomontes.





„Die Engel traten hinzu und dienten ihm.“
Lambach, Wandfresko des Refektoriums.



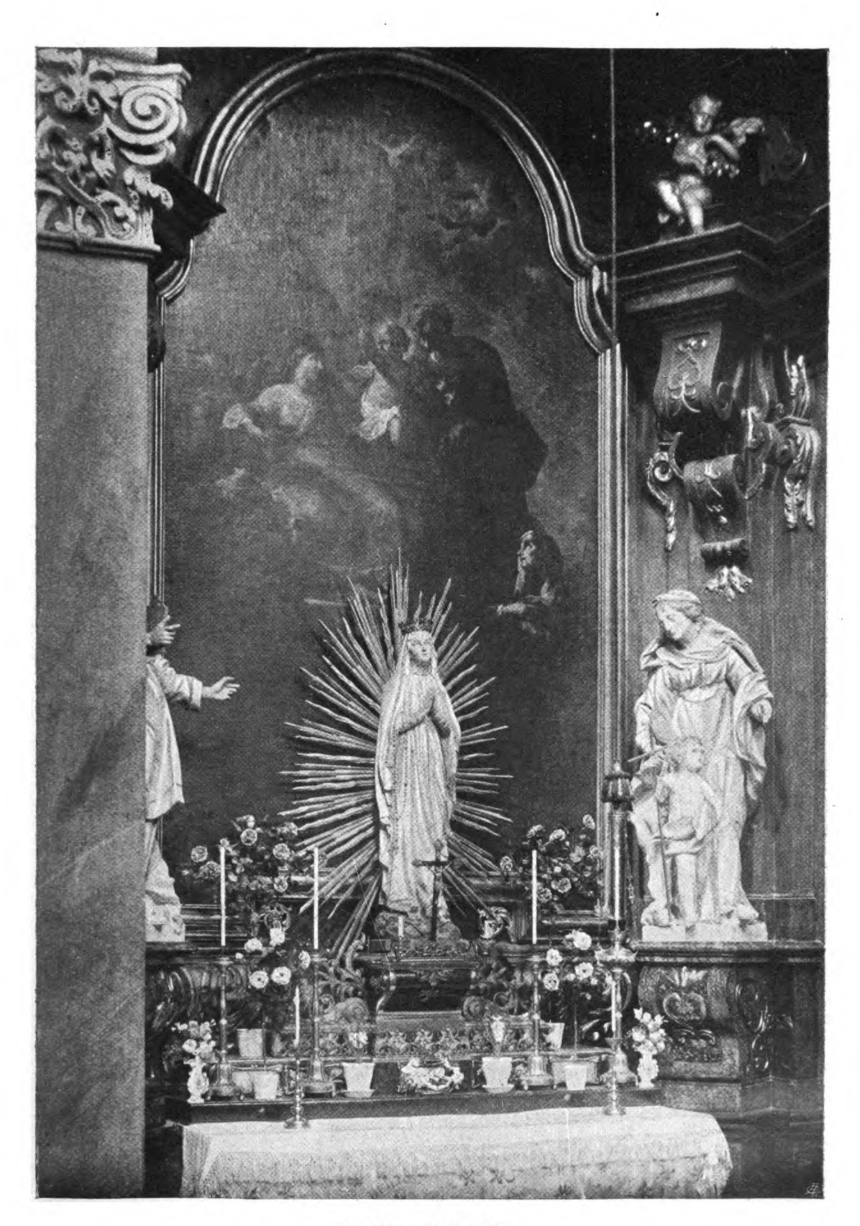


Wasserwunder Mosis.
Lambach, Deckenfresko des Refektoriums.



Gastmahl beim Pharisäer Simon.
Lambach, Deckenfresko im Refektorium.





Heilige Familie.
St. Peter in Wien, Seitenaltarblatt.





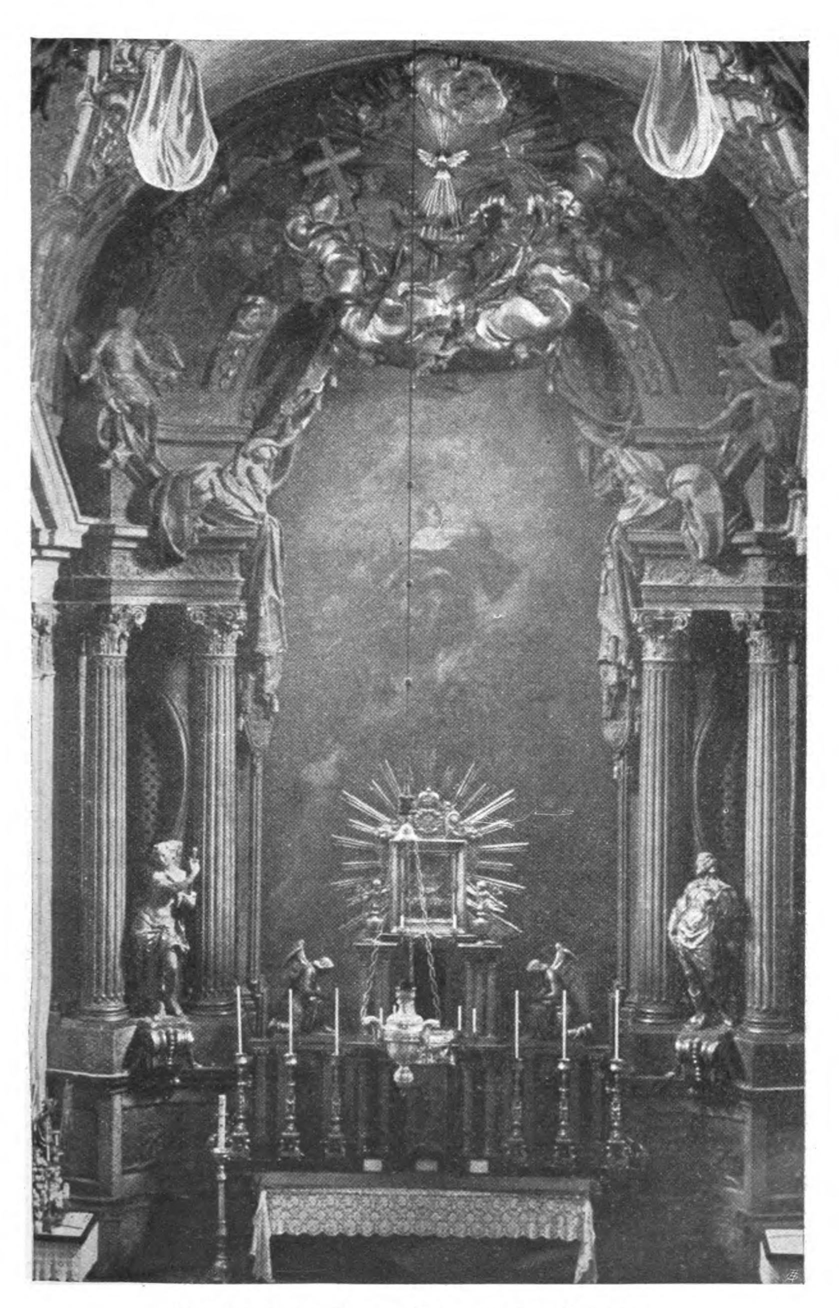
Allerheiligste Dreieinigkeit.
Stadl Paura, Hochaltarblatt.



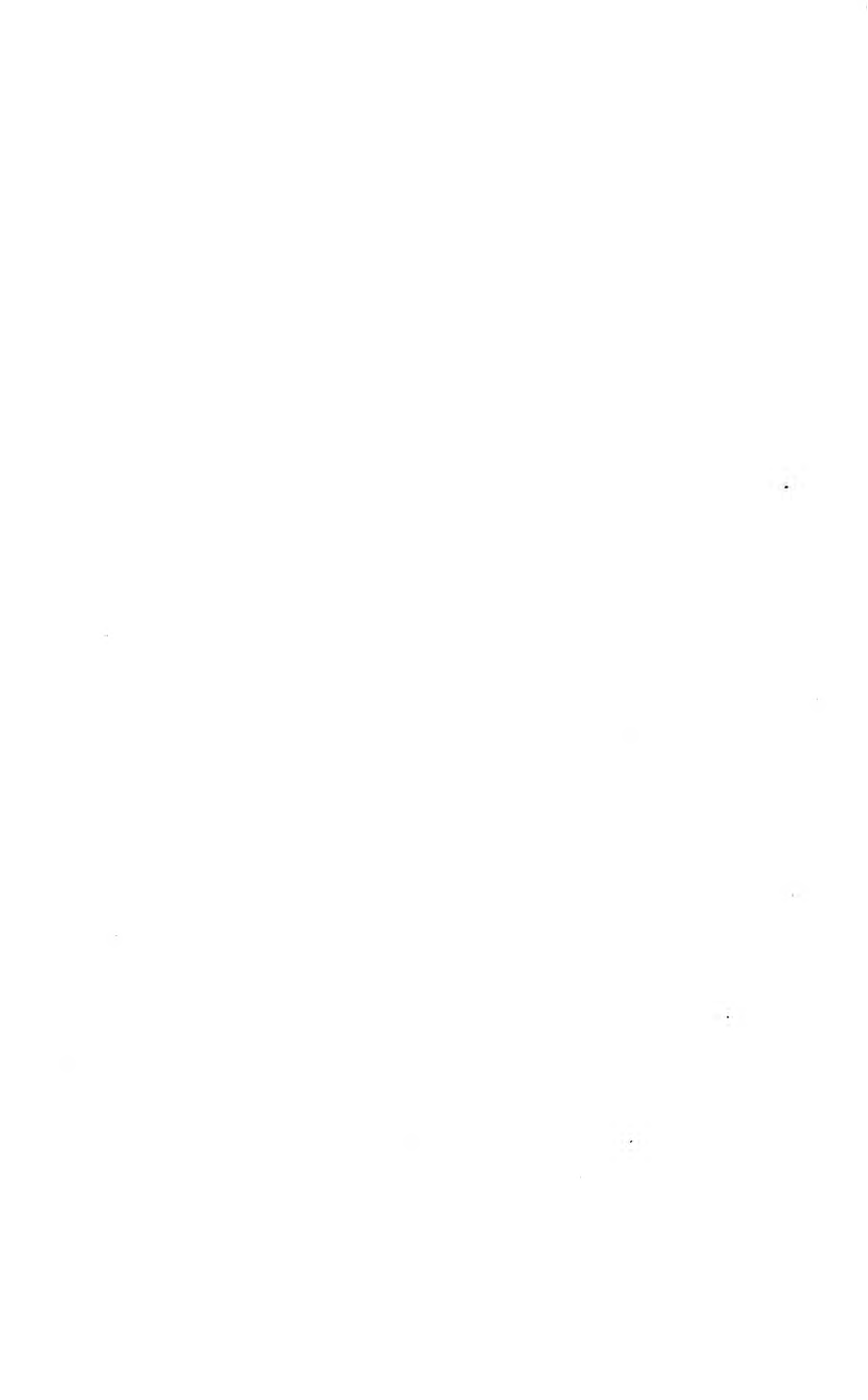


Austria und Hungaria reichen Jupiter ihre Siegespalmen.
St. Florian, Plafondgemälde im Kaisersaal.





Der hl. Leopold, verehrt von der Austria.
St. Leopold in Wien, Hochaltarblatt.





Heiliger Leopold.

Heiligenkreuz, ehemaliges Altarblatt.



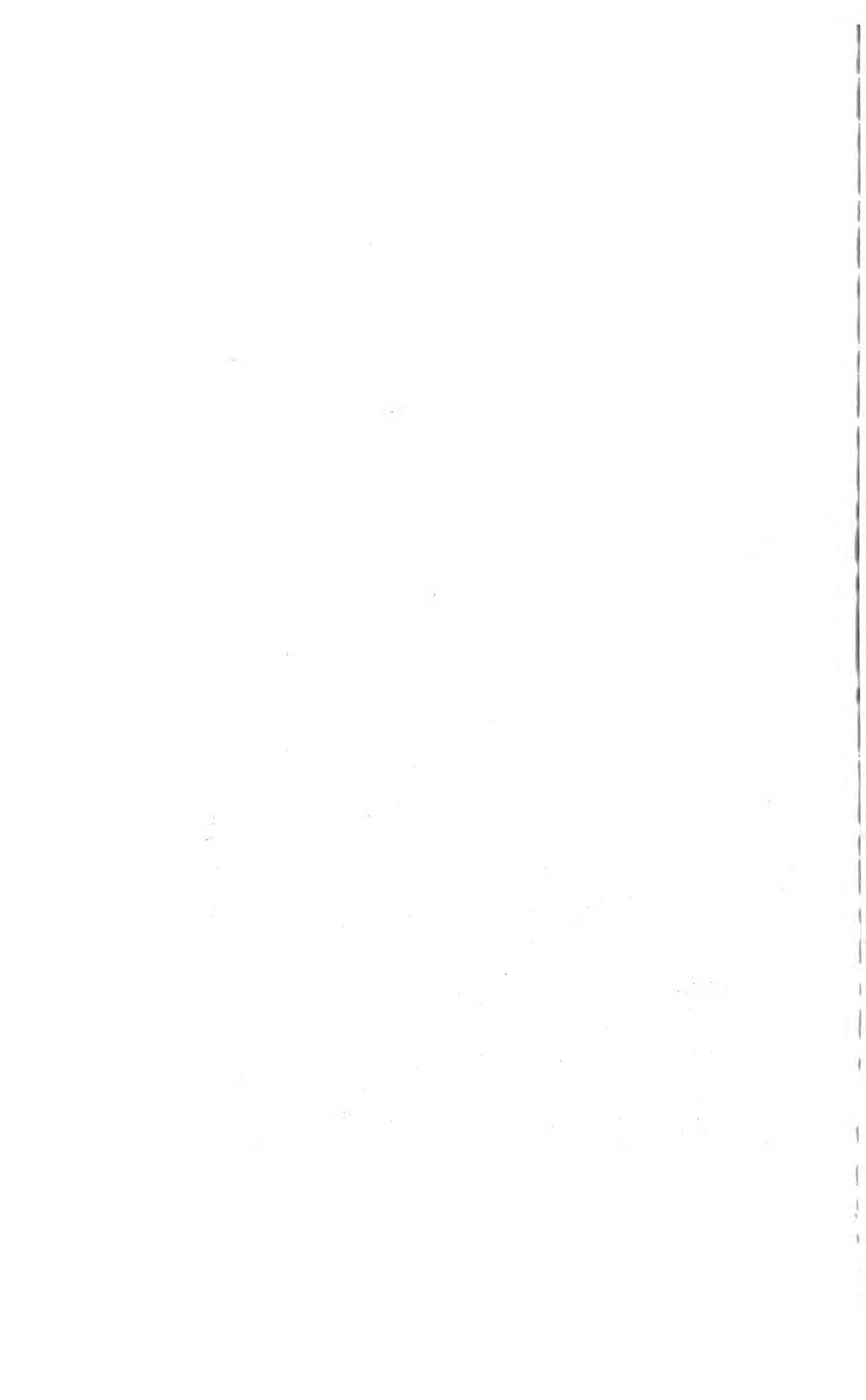


Tod des hl. Joseph.
Heiligenkreuz, ehemaliges Altarblatt.





Die Heiligen Petrus und Johannes heilen den Lahmgeborenen.
St. Peter in Wien, Hochaltarblatt.





Die heiligen drei Könige.
Zwettl, Seitenaltarblatt.





Martyrium und Glorie des hl. Georg.
Groß-Weikersdorf, Hochaltarblatt.





Enthauptung des hl. Januarius.
Januariuskapelle in Wien, Altarblatt.





Die sieben Engelfürsten.
Ursulinenkirche in Linz, Hochaltarblatt.





Speisung der Fünftausend.
Heiligenkreuz, Ölgemälde im Refektorium.





Mariä Verkündigung.
Minoritenkirche in Linz, Hochaltarblatt von Bartholomäus Altomonte.

Dieses Exemplar trägt die Nummer: **121**

